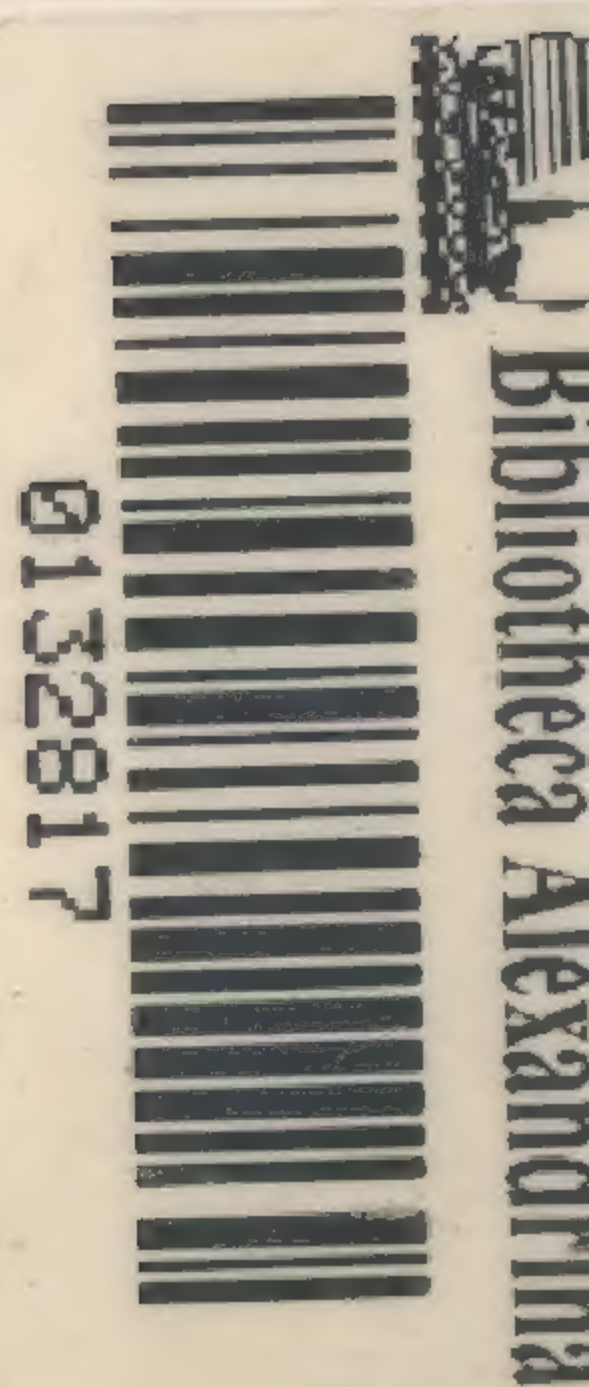


عالم القصة

تأليف
برنارد دى فوتو

ترجمة
الدكتور محمد مصطفى هدار

الناشر
عالم الكتب
٢٨ شارع عبد القادر
القاهرة



عالم القصة

نشر هذا الكتاب بالاشتراك

مع

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر

القاهرة — نيويورك

سبتمبر سنة ١٩٦٩

عالم القصة

ترجمة

الدكتور محمد مصطفى هدارق

هذه الترجمة مرخص بها وقد قامت مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بشراء
حق الترجمة من صاحب هذا الحق .

This is an authorized translation of **THE WORLD
OF FICTION** by Bernard DeVoto. Copyright, 1950, by
Bernard DeVoto. Published by The Writer, Inc., Boston,
Massachusetts.

المشتركون في هذا الكتاب

المؤلف :

برناردى فوتو : (١٨٩٧ - ١٩٥٥) كاتب وقاص وصحفي ومؤرخ وناقد، تخرج في جامعة هارفارد عام ١٩٢٠ ، وقام بتدريس اللغة الإنجليزية بالجامعة حتى عام ١٩٣٦ حيث تفرغ للكتابة . . . نالت كتبه حظاً كبيراً من الشهرة وخاصة كتابه : Across the Wide Missouri الذى حصل على جائزة بولتزر وبانكروفت عام ١٩٤٨ .

المترجم :

الدكتور محمد مصطفى هدارة : أستاذ الأدب العربى المساعد بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ومعار للعمل أستاذاً للأدب العربى والدراسات النقدية بجامعة أم درمان الإسلامية بالسودان ، عمل لمدة طويلة مشرفاً على التأليف والترجمة بالإدارة الثقافية بالجامعة العربية . نشرت له الكثير من البحوث والمقالات كما ترجم عدداً من الكتب منها « قاهر القطب الجنوبي » و « ملفل الملاح الصغير » وهما من الكتب التى نشرتها هذه المؤسسة .

مصمم الغلاف : وفدى بطرس ايوب :

يعمل مصمم ديكور بالمتحف الزراعى . صمم الكثير من أغلفة كتب المؤسسة .

محتويات الكتاب

صفحة

بين يدي القارئ بقلم الدكتور محمد مصطفى هدارة . . .	ي
إيضاحات	ل
مقدمة بقلم المؤلف	ن
✓ الفصل الأول : روث مارتن والمخاوف السبع (لماذا نقرأ القصة)	١
الفصل الثاني : من الحلم إلى القصة	٢٧
✓ الفصل الثالث : درجات الخيال في القصة	٣٩
الفصل الرابع : القصة تجربة : واعية ولا واعية	٧٣
الفصل الخامس : الكاتب وقصته	١١
الفصل السادس : علم النفس وتأثيره في كتابة القصة	١٣٥
الفصل السابع : نحو شكل طبيعي	١٥٥
الفصل الثامن : التخيل	١٧٥
الفصل التاسع : القاص الخفي	٢٠١
الفصل العاشر : الديناميكية (الحركية)	٢٢٣
الفصل الحادي عشر : المادة والزمن	٢٤٩
الفصل الثاني عشر : الكاتب وقراؤه	٢٨١

بيد القارئ

بقلم: الدكتور محمد مصطفى هادي

برنار أوجستين دي فوتو (١٨٩٧ - ١٩٥٥) كاتب أمريكي متعدد الجوانب ، فهو قاص وصحفي ، ومؤرخ وناقد ، وهو أستاذ جامعي لا تخطئ شخصيته الأكاديمية في كتابته التي تتميز بالحياة والشمول .

وهذا الكتاب الذي أترجمه واحد من كتبه العديدة التي أصدرها ، وقد نشره لأول مرة عام ١٩٥٠ ، وعلى الرغم من مرور سنوات على تأليفه فإنه يعتبر مرجعا أساسيا لا تبلى جدته في نقد القصة ودراسة أركانها المختلفة وتحليلها ، فهو لم يدع مادة تتعلق بالشكل أو المحتوى دون أن يشرحها تشرح الناقد الخبير الذي ينفذ إلى الدقائق والأعماق . فهو يتناول موضوعات القصة التي تخوض فيها ، ومدى صلتها بالواقع أو الخيال ، ومدى تحقيقها لذات القاص وتعبيرها عنه ، ومدى وفائها بحاجات القراء ، وتطور أسلوب الحكاية في القصة ، ثم هو يحلل التخيل فيها منذ كانت خرافة ساذجة حتى صارت تعتمد على التحليل النفسي ، وتجنح إلى الرمز . وتتلاقى مع الطب العقلي ويدرس أبعاد المكان والزمان في القصة ، وطرق رسم الشخصيات ، والحوار ، والتصوير البلاغي في الأسلوب ، وأركان التكنيك ووسائله ، ومدى تلاؤم الشكل مع المضمون ، وأثر القصة في حياة الإنسان ، ومدى وفائها بحاجات المجتمع الذي تعيش فيه ، والمجتمع البشري بصفة عامة ، والأنواع المختلفة للقصة ، من حيث هدفها ، وطريقة تناولها ، ورسم شخصياتها ، والعلاقة بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى .

وهو في كل هذه البحوث العميقة يضرب الأمثلة من القصص العالمية المختلفة ، ويصدر أحكاما جديدة على القصص التي نالت شهرة واسعة ،

تصادم ما وقر في نفوس الناس من احترامها . كما أن الكاتب يعتمد في دراسته على المقارنة الدقيقة الواسعة بين القصة المقروءة ، والقصة المذاعة ، والقصة المرئية على شاشة السينما ، يدرس إمكانيات كل منها ، والوسائل المتاحة لها ، كما يقارن بين القصة في أشكالها المختلفة وبين المسرح المحدود بالزمان والمكان ، ويدرس أبعاد التخيل في كل منهما ، وأبعاد الشخصيات ، والمؤثرات والحيل التي تتم عن طريقها الحكاية فيهما .

ولست أشك في أن ترجمة هذا الكتاب إلى العربية سيكون بين أيدي المتخصصين من رواد النقد والقصاص وكتاب المسرح والإذاعة والتليفزيون تستحق غناء ترجمته ، وعناء التعريف بالقصص والكتاب الذين تناولهم المؤلف بالدراسة (١) .

ولست أشك أيضا في أنه سوف يصحح كثيرا من المقاييس والمفاهيم في الدراسات الأدبية والنقدية ، بل يقيم قواعد علمية أصيلة نحن في أشد الحاجة إليها .

(١) وضع «م» رمز أي المترجم إلى جانب هذه التعريفات ، تميزا لها عن تعليقات المؤلف .

إيضاحات

الفصلان الأول والثاني زاد طولهما إلى نحو ثلاثة أضعاف الطول الأصلي للمقالات التي نشرتها في العمود الذي كنت أحرره تحت عنوان «المقعد الهادي» ، في مجلة هاربرز (١)، كما توجد فقرات في الفصول الأربعة الأولى تعتمد على أجزاء نشرت في العمود نفسه. وإني لمدين بالشكر لإخوان هاربر وشركة ليتل وبراون لسماحهما لي باستخدام هذه المواد .

والفصل الخامس كله مأخوذ من كتابي «مارك توين يعمل» ، وقد أعيد طبعه هنا بإذن من مطبعة جامعة هارفارد .

وكنيت قد نشرت في صيف عام ١٩٣٧ في مجلة ستردي ريفيو الأدبية (٢) أحد عشر مقالا صغيرا في سلسلة بعنوان «القصاص والقارىء» ، وقد استخدمت هذه المقالات باعتبارها أصولا ابتداء من الفصل السابع حتى التاسع ، وإن كانت لا تمثل إلا أقل من خمس المادة الموجودة في هذه الفصول . وينبغي أن أشكر مجلة ستردي ريفيو لإذنها لي باستخدام هذه المادة .

وإني لأسمح لنفسى بالقول بأن وثيق المعرفة بالأدب النفسى، وبكتابات النقاد الأدبيين عن القصة ، ولكن أساس دراستى في هذا الكتاب هو العمل الحرفى للتحليلين النفسيين ، والقصاص ، والكتاب . ولقد عرفت

(١) أنشأ هاربر ولخوته هذه المجلة في نيويورك عام ١٨٥٠ وتولى دى فوتو تحرير

«المقعد الهادي» من ١٩٣٥ إلى ١٩٥٥

(٢) أنشئت هذه المجلة عام ١٩٢٤ ، وهى أسبوعية وتحتوى نقد الكتب وتقديمها ، كما تهتم بالمرح والموسيقى والتصوير والسينما ، وقد تولى رئاسة تحريرها دى فوتو في المدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٨ «م» .

قليلا من أطباء الأمراض العقلية، ولكنى فى الحقيقة لم ألتجأ إليهم فى دراستى للقصة . وقد ناقشت معظم المشكلات الموجودة فى هذا الكتاب مع الدكتور لوسى جسنر ، والدكتور لورانس ش. كوبي ، والدكتور بيتا رانك ، والدكتور إيفولين ركسفورد ، والدكتور جريجورى روشلين . ومهما يكن من أمر استخدأى لأرائهم فإنى أشكرهم على إبدائها . ومن الطبيعى أنهم لا يتحملون مسئولية ما تحدثت فيه عن القصة أو علم النفس أو طب الأمراض العقلية .

وكان قد بدأ نوع من الدراسة المتخصصة فى عام ١٩٣٢ فيما أعتقد فى تريمين كوتدج ، وكان البرنامج يبدأ فى الساعة الخامسة بعد الظهر ويستمر إلى المدى الذى يستطيع أن يملكه أى فرد . وإنى أوجه شكرى إلى العديد من القصاص والكتاب الذين أماطوا اللثام عما يعتبر من أسرار صناعتهم ، وذلك من خلال هذا البرنامج ، وأخص بالشكر من الكتاب الشيوخ إديث ميريليس ، وهيلين إفريت ، وتيودور موريسون ، وفلتشر برات ، ووليم سلون ، وكذلك أشكر الكاتب الحديث مارك ساكستون ، وغيره من القصاص الذين تحدثت إليهم فى أماكن متفرقة .

وقد وضعت باريان تمبل تقويم حركة الزمن فى قصة « ابنة ب. ف. » ، وأنا مدين لها لقوة تحملها على الرغم من عملها ساعات طويلة فى مادة جافة ، وصودها لما تعرضت له من ضغط كتابتى .

وقد جعلت بين قوسين عددا من الملاحظات التى أبدأها لى جاريت ما تنجلي الذى ظلمت أغير على آرائه اثنين وعشرين عاما . ويبدو لى مع ذلك أن الملاحظات المختلفة التى بعث بها إلى معلقا على بعض موضوعات بحثى كانت أكثر امتيازاً من أن تنسب جهراً إلى مؤرخ فى نص كهذا الكتاب ، ولهذا ادعيتها لنفسى .

مقدمة : بقلم المؤلف

هذا الكتاب وضع لغرض واحد متعين ومحدد بوضوح . وهو ليس رسالة في سيكولوجية القصة ، أو دليلا لقواعد كتابتها ، وإن كان يعالج علم النفس ، وحرفية القصة . ولا أعتقد أنه يمت إلى دراسة علم الجمال أو النقد الأدبي ، وأدعو القارئ ألا يصنفه تحت هذه الأسماء ، بل ينظر إليه على أنه تحليل فحسب للعلاقة بين الشخص الذي يكتب القصة ، والشخص الذي يقرأها . وأدعوه بصفة خاصة إلى التأكد من أنني لا أقصد التعميم من وراء الدلالة الظاهرة للنص .

والى جانب ذلك كله أطالب القارئ بأن ينظر إلى جميع القصص التي قرأها نظرة متحررة في خلال قراءته ما أكتبه عن القصة ، فنحن نعلم أن بعض القصص قد تكون أفضل من غيرها ، أو أكثر أهمية أو قيمة ، أو تكون ثمرة كتاب أعظم موهبة من غيرهم ، أو لها دلالات ينبغي أن تكشف . ولقد أبنت بصراحة في هذا الكتاب القصص الأثيرة لدى ، كلها استطعت إلى ذلك سبيلا دون أن أطغى على التحليل . ولو أن التحليل قد وجه ببعض الإشارات إلى قيم مقارنة كلها وجدت ذلك يمكننا ، ولم أوجه قط إلى قيم مجردة . ولهذا ربما أسىء فهم هذه الإشارات . وتعتبر جميع القصص - بناء على وجهة النظر التي يستمسك بها هذا الكتاب - ذات قيمة بما أنها مقرررة . فعملية القراءة تعتبر إتماما للقصة ، وهي لن تصير قصة حتى يقرأها أى شخص لا يعتمد الاهتمام بالقصة . وأهم موضوع في هذا الكتاب هو التخيل الذى برهن للجنس البشرى بصورة مؤكدة أننا لا نستطيع أن نعمل بدونه ، ولهذا يهتم الكتاب بالتخيل أيا كان مصدره .

(٥)

وان أحاول أن أتناول في هذا الكتاب كل ما يتعلق بالقصة . وهذا
اتجاه في دراسة القصة أعتقد أنه صحيح ومجد ، وإن كانت هناك طرق أخرى
كثيرة صحيحة ومجدية أيضا ولا تهدف دراستي للقصاص إلى غاية منافستهم ،
أو الطعن على أحدهم ، بل تهدف إلى مجرد التعبير عن الحقيقة . وبالإضافة
إلى ما تقدم لست في حاجة إلى أن يخبرني قارئ . بأن آرائى في هذا الكتاب
واضحة ، لأنى أدرك أنها شديدة الوضوح ، حتى إننى آمنت بأن الوقت قد
حان للبوح بها .

برنارد دى فوتو

الفصل الأول

روث مارتن والمخاوف السبع

ستجد في أية مدينة يبلغ عدد سكانها خمسين ألف متجر مثل متجر ت . م كيربي ، وهو مكتب للنسخ ومحل لبيع أدوات الكتابة ، وشرائط الأعراس ، والهدايا ، وبطاقات الأعياد ، وإعارة الكتب ، وأخيراً بيع الكتب. تدخل روث مارتن إلى محل كيربي قرب فترة منتصف ما بعد الظهر لتشتري علبة من بطاقات المراسلة ، و «دستة» من ورق البريدج ، وتتوقف أمام رف كتب عليه «قصص جديدة» .

وروث هذه زوجة صراف في بنك فرست ناشونال ، وهي في السادسة والثلاثين من عمرها ، لديها ثلاثة أطفال أصغرهم في الخامسة من عمره ، وهي حاصلة على ليسانس الآداب من الجامعة الحكومية ، وترأس الجمعيات الخيرية الأسقفية المحلية ، ولها شخصيتها القوية المستقلة عن إرادة زوجها. يوب مارتن كما يتضح لنا في اجتماعات نادي البلدة . وبعد أن تتردد روث عشر دقائق تشتري قصتين جديدتين لقاء ثلاثة دولارات لكل واحدة منهما . ولعل الأولى هي آخر ما ألفه جون دوس باسوس (١) ، أو ولیم فوكنر (٢) ، أو ايفيلان ووه (٣) ، أو جون ماركواند (٤) . أما الثانية فقد

(١) جون رودريجو دوس باسوس (١٨٩٦ — ؟) قصاص أمريكي ولد في شيكاغو وتلقى تعليمه في هارفارد ، خدم في السلاح الطبي في الحرب العالمية الأولى . كتب كثيراً من القصص أهمها « شوارع الليل » ١٩٢٣ ، « توصيلة مانهاتن » التي تتميز بأسلوبها المعقد ١٩٢٥ ، « المال الضخم » ١٩٣٦ . « م »

(٢) وليام هاريسون فوكنر (١٨٩٧ — ١٩٦٢) قصاص أمريكي ولد في ألباني الجديدة وتلقى تعليمه في جامعة المسيسيبي ، نال جائزة نوبل ١٩٥٠ . أهم قصصه التخيل الوحشي ١٩٣٩ ، الدكتور مارتينو ١٩٣٤ ، المصخب والنعف ١٩٢٩ . « م »

(٣) ليفلان آرثر سان جون ووه (١٩٠٣ — ١٩٦٦) قصاص إنجليزي يؤثر في

تكون لقاص جديد لا تعرف عنه شيئاً إلا ما قرأته من تعريف به في العدد الأخير من التايمز نسخة الأحد . وعند نهاية الأسبوع كانت روث قد قرأت القصتين . أما بوب زوجها — وهو جاد في قراءته أساساً ، إلا أنه أصيب بالبرد يوم السبت — فقد فرغ من إحدى القصتين فحسب ، وكانت للكاتب الجديد .

إن شراء روث للقصتين ، وحقيقة كونها سوف تفعل ذلك مرة أخرى في خلال الشهر القادم ، هو الأساس الذي تقوم عليه عملية النشر وتجارة كتابة القصة . ونحن لن نوجه اهتمامنا إلى الناحية الاقتصادية في عملية الشراء — مع أهمية هذه الناحية — ولكننا سوف نعنى بالدوافع التي وجهت روث لتدفع ثلاثة دولارات لما قيمته أربعون سنتاً هي ثمن الورق وقماش الغلاف وأجر اليد العاملة . إن روث نفسها لا تهتم بكل هذه الأشياء لأنها تحب قراءة القصص ، بل إن قراءتها تعتبر من المتع المؤثرة في حياتها . فهي تستطيع الاعتماد عليها أكثر من اعتمادها على معظم المتع المعتادة . وهي تعلم بثقة الخبير المجرب قبل أن تفتح قصة ما أن فائدتها في الاستمتاع بها . فهي تقرأ القصة لأنها تستمتع بها ، تقرأها لتستجلب السرور . وينبغي أن نعرف — إذا نحينا محترفي الأدب وأشباه هؤلاء المحترفين جانباً — أنه ما من إنسان يقرأ القصة لهدف آخر غير المتعة .

ولك أن تتخيل بعض الوسائل التي تتحقق بها هذه المتعة في أى مكان من المدينة التي تقيم فيها روث ، في الوقت نفسه الذي تجلس فيه — بعد

== أسلوبه اتماؤه إلى الكاثوليكية ومذهبه الاجتماعي المحافظ ، أشهر قصصه : الأجسام الفاجرة ١٩٣٠ ، السكارثة السوداء ١٩٣٢ ، رجال تحت السلاح ١٩٥٢ . «م»

(٤) جون فيليبس ماركواند (١٨٩٣ — ١٩٦٠) قصاص أمريكي نال جائزة بولتزر وأهم قصصه : الشحنة السوداء ١٩٢٥ ، ما أضيق الوقت ١٩٤٣ ، بولي فلتون ١٩٤٦ ، حيث لارجوع ١٩٢٩ ، وله قصص بوليسية كثيرة . (المترجم)

أن تترك باب حجرة ابنها الصغير موارباً حتى يستغرق في النوم — لتجنّب — طبقاً للنظام الاقتصادي — القيمة المقابلة لما اشترته . وقد يتوقف زوجها بوب مارتن بمحل كبير وهو في طريقه إلى منزله ليستعير من المكتبة قصة ريموند تشاندلر (١) الجديدة . أو لعله يعيد قراءة قصة وجدها ممتعة منذ سنوات مضت مثل أوليفر وزويل ، Oliver Wiswell (٢) ، أو دافتحموا المواقع ، Beat to Quarters . ولعل جاراً له في الشارع نفسه — وهو يمت أيضاً إلى الزمالة المنظمة التي تشيع النقد الأدبي المتخصص الذي هو أكثر عمقا وتعالماً مما ينشر في مجالات الفكر الخالص مثل مجلة كنيون (٣) — يكون مستغرقاً في قراءة قصة « عالم أ. أ. » The World of A. لفان فوجت (٤) . ونرى مدرس الأدب في الكلية المحلية وقد فرغ من قراءة مجلة « ذي بارتيزان ريفيو » (٥) وفرغ من المقالات التي تتحدى الاعتراضات الماثرة في مقالات أخرى ضد آراء نشرت حديثاً تمتدح بميزات قصص جيمس ت. فاريل (٦) — نراه يستمتع أيضاً بقصة في حسن إدراك ،

-
- (١) قصاص أمريكي (١٨٨٨ — ١٩٥٩) تخصص في القصة البوليسية وأهم قصصه : النوم العميق ١٩٣٩ ، وداعاً يا حبي ١٩٤٠ ، الوداع الطويل ١٩٥٤ . «م»
- (٢) قصة الكنيث روبرتس (١٨٨٥ — ١٩٥٢) وهو كاتب أمريكي تخصص في القصص التاريخية وصدرت قصته تلك عام ١٩٤٠ . «م»
- (٣) مجلة أدبية بدأ صدورها في عام ١٩٣٩ وهي تهتم بالشعر والقصة خاصة . «م»
- (٤) الفريد التون فان فوجت من أصل كندي (١٩١٢ — ؟) اشتهر بكتابة القصص العلمية المبنية على الخيال ، وأهم قصصه المذكورة هنا أصدرها عام ١٩٤٨ وتدور حول مجتمع فاضل في كوكب الزهرة . «م»
- (٥) بدأ صدورها في عام ١٩٣٥ وكانت تعبر عن رأى الحزب الشيوعي ولكنها استقلت منذ عام ١٩٣٨ وكان اهتمامها الأساسي بالموضوعات الاجتماعية ولكنها وجهت مزيداً من الاهتمام للفنون الأدبية . «م»
- (٦) جيمس توماس فاريل (١٩٠٤ — ؟) قصاص وناقد ، ولد في شيكاغو وتعلم في جامعتها ، من أهم قصصه « لونيغان الصغير » ١٩٣٢ ، وثلاثيته « ستدز لونيغان » أيام الغضب ١٩٤٣ ، وجه الزمن ١٩٥٣ ، وله مجموعات قصص قصيرة ، تأثر في كتابته بجيمس جويس ودرايزر وبروست . «م»

ولنقل إنها قصة «الطاعون» La Peste (١) . ولو كانت هي لاستطاع أن يبرر خطأه باستمتاعه العاجل بها بإدراكه أن «كامي» معروف بأنه وجودي . ونجد مدرسة بالتعليم الثانوي تقرأ «الشارع الرئيسي» The Main Street (٢) أو «محنة ريتشارد فيفرل» The Ordeal of Richard Feverel (٣) ، بينما إحدى تلميذاتها «الناجيات» تؤخذ بروعة «فانيتي فير» Vanity Fair (٤) (مالم يفرضها أحد عليها) . وفي مكان آخر من المدينة تستأثر بالقراء وتستحوذ عليهم «عشرون» عاماً بعد ذلك ، Vingt Ans Après (٥) و «كرانفورد» Cranford (٦) ، وكذلك «أيها الرواد» O. Pioneers (٧) و «الرياح في الصفصاف» The Wind in the Willows و «الأرض» La Terre (٨) و «طرزان» Tarzan of the Apes (٩) و «النظر إلى الخلف» Looking Backwards (١٠) ، وغيرها من قصص سارتر (١١) ، وبلزاك (١٢) ،

- (١) قصة لأليير كامي (١٩١٣ — ١٩٦٠) وهو كاتب فرنسي ولد بالجزائر ، تأثر بالمذهب الوجودي في آخر حياته ولكنه لم ينضم إليه ، أهم قصصه الغريب ١٩٤٢ ، الطاعون ١٩٤٧ ويعبر فيها عن ثقافة الحياة المعاصرة وبمدها عن المنطق . «م»
- (٢) قصة لستكير لويس نشرت عام ١٩٢٠ وحوالت إلى مسرحية عام ١٩٢١ «م» (قامت مؤسسة فرانكلين بنشر هذا الكتاب)
- (٣) قصة بقلم ج . ميريديث نشرت عام ١٨٥٩ «م»
- (٤) قصة لثا كرى ظهرت عام ١٨٤٧ «م»
- (٥) رواية لألكسندر ديماس الكبير صدرت عام ١٨٤٥ وهي تاريخية تدور حول حياة شارل الأول «م»
- (٦) قصة للسيدة جيسكل نشرت لأول مرة سنة ١٨٥١ وهي تدور حول الحياة في قرية هادئة في أول القرن التاسع عشر . «م»
- (٧) قصة لويلا كاتر نشرت عام ١٩١٣ «م»
- (٨) قصة لأميل زولا صدرت عام ١٨٨٨ «م»
- (٩) قصة لإدجار رايس بروفز (١٨٧٥ — ١٩٥٠) وهو قصاص أمريكي كتبها عام ١٩١٢ فنالت نجاحاً عظيماً وهي تدور حول طفل نشأ بين القروء في الغابة وقد بلغ ما بيع من هذه القصة ٢٥ مليون نسخة «م»
- (١٠) قصة لإدوارد بلاي نشرت عام ١٨٨٨ وهي تدور حول المثالية في البشرية وقد نالت شهرة واسعة وتعتبر بحثاً أكثر منها قصة «م»
- (١١) جان بول سارتر (١٨٠٥ — ؟) قصاص وروائي وفيلسوف فرنسي اقترن اسمه بفلسفة الوجودية التي ظهرت عام ١٩٤٦ «م»
- (١٢) قصاص فرنسي معروف (١٧٩٩ — ١٨٥٠) «م»

ومارى وب (١)، وجراهام جرين (٢)، وأناتول فرانس (٣)، وسا كس رومر (٤).
ومن المعتقد أيضاً أن أى شخص آخر يمضى فى قراءة «النبوع»
The Fountainhead (٥) لن يستغرقه النوم . ولعل واحداً من يعيشون
فى مدينة روث مارتن ، يجد نفسه الليلة ، حين يشرع فى قراءة قصة ،
يطالع لأول مرة «نادينى ياسماعيل» أو «إنك لن تعرف عنى شيئاً ما لم تقرأ
كتاباً باسم» أو «الكسى فيودور وفتش كارامازوف كان الابن
الثالث لفيودور بفوفتش كارامازوف» أو «حسنأ أيها الأمير» هكذا
أصبحت جنوا ولوكا (٦) أملاً خاصة لآل بونابرت. أو «لقد اعتدت منذ
مدة طويلة أن أذهب إلى فراشى مبكراً» .

وهكذا نرى أن الليل حين يحث خطاه على الطريق يوقظ شهيات مختلفة
اللقصة ، وسنجد — قبل أن نفرغ من هذه النقطة — أن مصاييح الجسر
تلقى أضواءها على بعض الحقائق البالغة الغرابة ، وليست هناك حقيقة أغرب
من الحقيقة الأساسية المعروفة لدى القراء جميعاً ، وهى أنهم ينظرون فى
كتاب مطبوع فيجدون أناساً تشعر وتتحرك . ولنبداً بالتساؤل عن كنه
هذه الشهية ، ولماذا يحب الناس قراءة القصص ؟ ما المتعة الملفوفة فى
غلاف من القماش التى يدفعون فى مقابلها ثلاثة دولارات ؟

- (١) مارى جلاديس وب (١٨٨١ — ١٩٢٧) لها كثير من القصص الناجحة منها
«السهم الذهبى» ، «منزل غابة دورمر» «م»
- (٢) هنرى جراهام جرين (١٩٠٤ — ؟) كاتب انجليزى عمل بالصحافة ، وأصدر
كتاباً عن رحلاته ، ومن قصصه المشهورة قطار استانبول ١٩٣٢ ، يندقية للبيع ١٩٣٦ ،
الأمريكى الهادى ١٩٥٥ ، رجلنا فى هافانا ١٩٥٨ ويعتبر من أعظم القصاص المعاصرين «م»
- (٣) أناتول فرانس قصاص فرانسى (١٨٤٤ — ١٩٢٤) تأثر بدوريه وديكنز ،
ويجعل لإبداعه فى قصة «جريدة سلفستر بونارد» ١٨٨١، وفى عام ١٨٩٠ ظهرت له مجموعة
قصصية بعنوان «بلترار» وله أيضاً قصة «تاييس» «م»
- (٤) الاسم المستعار لأرثر وارد (١٨٨٦ — ١٩٥٩) تخصص فى القصص المثيرة وجعل
محورها شخصية الدكتور فومانشو الشرير «م»
- (٥) قصة بقلم «آيان راند» ظهرت عام ١٩٤٣ «م»
- (٦) مدينة فى إيطاليا وعاصمة لإقليم بهذا الاسم «م»

إن أهل الأدب، سواء منهم المحترفون أم الهواة، يجب أن يستبعدوا دائرة بحثنا، لأننا نريد أن نركز هذا البحث على التجربة الصافية المطلقة الخالصة من الشوائب. فالذي يتبادر إلى ذهن المرء أن الشعراء يقرءون شعر المعاصرين لهم بقصد إظهار اشمئزازهم منه أصلاً. والقصاص يشعرون بغيرة مشابهة وإن كانت غيرتهم ليست أساس قراءتهم؛ إذ أنهم يذنبونها ويهدفون إلى التزود بالقوة من القصص الجيدة التي ينبغي أن يقتنوها. وتحركهم في ذلك دوافع ناضجة، فالقاص منهم يقرأ قصة غيره ليسير الجديد فيها، ويقوم مادتها، وليستمتع (أو يتعلم منها أو يحس بتفوقه ككاتب عليها) باستعراض مهارتها الفنية، وليناقش أو يرفض أو يقبل ما يراه منها. أما أشباه المتأديين، وأدعياء الأدب، والفضوليون، فهم يقرءون القصة أساساً لكي يتحدثوا عنها وكأنهم قصاص أو نقاد. على حين نجد النقاد تدفعهم إلى قراءة القصة دوافع المهنة ذاتها، بحيث أصبح المرء يعتقد أنه ما من دافع آخر يحفزهم إلى قراءتها. وأهدافهم في نظر كاتب القصة أو قارئها غير المثقف — بقدر ما يدركه أيهما من النظرات المركبة المجردة في كتابات النقاد — من أغرب ما يمكن، ولعلنا نستطيع أن نوجزها إذا قلنا إن غاية النقد من القصة — في المستوى الأعلى لهذه الغاية على الأقل — أن توجد فيها حكاية ليست موجودة بالفعل.

ومهما يكن من أمر فإن روث وبوب مارتن لا تحركهما دوافع من هذا القبيل، ومن الحكمة ألا ننسب إليهما بعض ما يوجد عند المتأديين من دوافع. مع أن القصاص ينفرون من اعتبارهم مجرد ملهين يدخلون السرور إلى نفوس الناس في أوقات راحتهم، وهم يؤمنون بأن القراء إنما يلوذون بهم بحثاً عن الجمال والحقيقة، واكتساب فلسفة للحياة، وهداية في ممارستها. وهذه الفكرة تحمل في طياتها عزاء لكتاب القصة، ولأن ما مدى صحتها؟ إن بوب وروث مارتن لا يستشعران من القصة الجمال أو الحقيقة،

ولو استشعراهما فإنهما سوف يعتبران القصة في أحسن حالاتها مجرد مصدر غير مباشر ، سواء للجمال أو للحقيقة . ذلك لأن فلسفتهم في الحياة قد تكونت في الغالب بمؤثرات أقوى من القصة كالأسرة ، والأصدقاء ، والمدرسة ، والكنيسة ، وبعض المؤسسات الاجتماعية الأخرى ، بالإضافة إلى تجاربهما الذاتية . أما بالنسبة لاعتبار القصة هادياً في ممارسة الحياة ، فذلك أمر — فيما يبدو — ليس مجالاً للتفكير . صحيح أنى عرفت رجلاً أراد أن يحدد موقفه من طلاق زوجين صديقين له ، فلجأ إلى كتاب « الأخلاق » (١) يطلب المساعدة ، ويبدو أنه وجدها بالفعل . ولكن لا يوجد كثيرون مثله ، وإنى لا اعتقد أن يتجه شخص إلى جيم فاريل (٢) ليحظى بجواب عن مثل هذا التساؤل . ومع ذلك هناك طريقة تجعل نقاط الجدل التي أثارها القصص حقيقة واقعة وإن تم ذلك عن طريق المجاز . فالقصص محقون تماماً حين يقولون إن القراء يطالبونهم بالكشف عن التجربة — ولو أنهم لا يزالون يتحدثون بطريق المجاز — وما يهدفون إليه بحديثهم هو ما تعنيه روث نفسها لو أنك سألتها لماذا تقرأين القصص ؛ إذ تجيبك على الفور أنها تحب القصة الجيدة ، وهذا هو السبب الجامع الذي يشمل كل ما عداه . والغاية التي يتوخاها هذا الكتاب أن يفسر على مهل معنى ذلك . وقد تضيف روث إليه — مع شيء من الحرج لشعورها بأن إفصاحها عن هذا السبب ليس بذى بال — إنها تريد مجازاة الناس فيما يتحدثون فيه ، وبخاصة الطبقة المثقفة منهم ، الذين تعلموا أن الأدب شيء ضروري . ولكنها لا تستشعر الحرج إذا مضت قائلة إنها تقرأ القصص أيضاً لأنها تريد (مسايرة العالم) . وهنا تعترف بحقيقة ما يثيره القاص من جدل ،

(١) كتاب معروف لأرسطو يقول فيه : « إن السعادة مطلب الحياة وإن اللذة والشهرة والثروة لا توصل الإنسان إلى السعادة ، وإنكته يصل إليها عن طريق الحقيقة الفلسفية » «م»

(٢) هو جيمس توماس فاريل وقد مرت ترجمته «م»

ولو أن كليهما مخطيء في التعريف بما يحسه . فالذي تعنيه روث على وجه التحقيق من السبب الذي ذكرته أنها تقرأ القصة لكي تسير قصة حياتها الخاصة .

إن قراءة القصة عمل ذهني ، كما أنها ظاهرة سيكولوجية . وهناك بضع ظواهر سيكولوجية بسيطة وكذلك بضع دوافع بسيطة أيضاً بحيث لا يحتاج المرء إلا إلى قليل من الاستبصار لكي يستكشف من وراء الأفعال الناتجة عنها ، ما هو أقل تعقيداً مما يجده في قراءة قصة ذات دوافع مركبة لماذا ذهبت إلى «مين» (١) لقضاء عطلة؟ لماذا أخلفت موعداً؟ لماذا جلست على كرسي في مواجهة النافذة؟ إن من المعروف جيداً أن كثيراً من الدوافع كانت وراء القرارات التي أثرت هذه الأفعال . ومن المعروف أيضاً أنك كلما دقت النظر في هذه الدوافع اشتد إحكامها — شأن الجذر المتشعب — وازداد تأثيرها في نواحي شخصيتك . فهي تنطلق من الزمن ، وتستقر في الذهن ، ثم تؤلف أشكالا شتى . ولا شك أن روث لو تأبرت على استبطانها القصة لا كتشفت أموراً كثيرة ومتنوعة ، ولكننا سنكتفي الآن بأن نقول إن هناك دوافع كثيرة لقراءة القصص لا تبدو للعيان ، وإن المتعة التي يحسها الناس في القصص شديدة التعقيد .

ولنبداً بأبسط أنواع القصص ، ونصحب أناساً أكثر سذاجة من آل مارتن . إن الطموح في أمريكا لا يزال في أوجه بالنسبة للحصول على وظيفة أفضل ، وبيت أرقى ، وسيارة أكثر فخامة . وهذا الطموح لا يزال يمكن التحقيق ، وهو يتحقق بصفة خاصة وعلى نطاق عالمي في الخيال Fantasy (٢) ، ولهذا كانت هناك حاجة دائمة إلى معرفة كنه الحياة في

(١) ولاية أمريكية تقع على شاطئ الأطلسي . «م»

(٢) نستخدم في هذا الكتاب كلمة Fantasy للدلالة على عملية نفسانية ، كما نستخدم كلمة Fantasy للدلالة على الصورة الأدبية (سنلتزم في ترجمة الكلمة الأولى معنى الخيال أو التخيل ، وفي الثانية معنى القصة الخيالية) «م»

الطبقة الأرقى . فالملاحظ في محطة بنزين سوكونى — مثلاً — يستخلص من أمثال القصص المسلسلة التى تنشر فى المجلات الواسعة الانتشار ، قدراً كبيراً من المعلومات التى يحتاج إليها فى طريقه إلى الصعود ، فهو سيصبح مشرفاً على محطات منطقة واسعة ، ويصير بعد ذلك مديراً لمحطات مقاطعة بأكملها . ولا ينبغى أن يصل إلى مركزه الجديد دون أن يلم بقدر كيف من المعلومات ، التى يحتاج إلى أنواع مختلفة منها ، كقواعد السلوك مثلاً : كيف يتصرف الناس فى أى مكتب تنفيذى ، أو فى النادى ، أو فى مطعم يلزم رواده بارتداء ملابس رسمية للعشاء ؟ وبأى طريقة يتحدثون ؟ وفيم يتحدثون ؟ ما أساليب تمويههم ؟ وما الذى لا يبالون به ؟ وما الذى يعتبرونه محرماً ؟ وفى هذه الطبقة تعتبر بعض كلمات الإطراء نوعاً من السباب ، ولكن هل من الصحيح أنها تعتبر مجرد دلالة على الود فى الطبقة الأكثر ارتفاعاً ؟ وما التعليقات أو السلوك الذى يجتذب انتباه فتاة المطعم فى أثناء مغازلتك لها ، والذى يعتبر مجرد إطراء معتاد بالنسبة للزوجات الشاببات فى « ريفر رود » ؟ وما الشيء المنفر هناك وما هو الملائم ؟ ماذا يفعل المرء فى اجتماع المديرين وفى حفل زفاف بالكنيسة ، وفى سباق الدربى ، وفى حالة ظهور خيانة أحد مساعديه ؟ إن ملاحظ محطة البنزين يجب أن يعلم ذلك كله ، وهو يجمع معلوماته مصادفة حينما يقرأ قصة جيدة زاخرة بالأحداث . ولو أنه تزوج فتاة المطعم كما تؤكد له القصة ، فلا بد أن تكون مزودة بقدر من المعلومات يوازى ما عنده ، وذلك عندما يقدمان على شراء منزل فى « ريفر رود » . وينبغى أن تكون الفتاة قادرة على تمييز الغزل ، فليس هناك ما هو أشد حرجاً من أن تخطئ تقدير ما يعتبر فرضاً يقدم لمركزها الاجتماعى . فإذا وقعت فى هذا اللبس ، فمن المحتم أن تضر مكانتها أو مستقبل زوجها ، بل حتى السلوك المعتاد للعاكفين على الخمر ينبغى أن يكون مختلفاً فى نادى البلدة عن العرف المألوف فى حانة كوكتيل جو ، ومثلها تظهر السيدات «فوارق طبقية بين دور الأزياء ، كذلك توجد دلائل مميزة لسكل طبقة

في حالات التصديق والافتراض ، وطبيعة الاهتمام العقلي ، ونوعية برامج الإذاعة ، وألوان الرياضة ، وألعاب التسلية ، واستخدام العامية ، وواجب المرء أن يكون ملماً بهذه الحقائق . بل إن طرق التنعيم والنبرات الصوتية ذات علامة مسجلة ؛ فالفتاة التي تولد في طبقة راقية ، تتعلم من أسرتها الوسائل الصوتية الصحيحة ، أما تلك التي تولد لأب محدث نعمة فيمكنها أن تتعلم تلك الوسائل في مدرسة الأنسة بورتر (١) ، وأما الشخص العادي المتطلع إلى الطبقة الراقية فيمكنه أن يتعلم تلك الوسائل نفسها عن طريق أسلوب القاص . وعلى أية حال ينبغي أن نتأمل نوع تلك المعلومات بصفة عامة ، وسنلاحظ أنها تغاير نوع المعلومات التي تمدنا بها تقارير لجان التحقيق كما زى في « المرجانثري » Elmer Gantry (٢) و « جيديون بلانيش » Gideon Planish (٣) بل هي لا تشبه بأية حال المعلومات التي نجدها في القصص حيث المادة الأولية مكتوبة بصورة قصصية ، وبأسلوب درامي إلى حد ما . واهتمام القراء بهذين النوعين من القصص ، يسهل تعليله ، ولكننا نرجى مناقشته ، إذ هو لا يعيننا في هذا المقام .

وإذا أحس الناس حاجتهم إلى توجيه في دائرة العمل أو عند التوقيع على قوائم حساب المشروعات في نادي البلدة فإن روث وبوب مارتن لا ينشدان من قراءة القصص الحصول على هذه المعلومات ، لأنهما يتعلقان بالأوهام ، فهما ينشدان من القصة أن تعدها لأنواع أخرى من الترقى والتحول ، مادام يوجد دائماً — بالنسبة إلينا جميعاً — طابق آخر فوقنا ، ينبغي أن نصعد السلم للوصول إليه . إن الحياة تمضي بروث وبوب مارتن ،

(١) سارة بورتر (١٨١٣ — ١٩٠٠) أنشأت هذه المدرسة الخاصة لتعليم الفتيات .
عام ١٨٣٤ وتحمل اسمها منذ ذلك التاريخ . «م»

(٢) قصة لسنكلير لويس صدرت عام ١٩٢٧ وهي تصور البدع الدينية في أمريكا «م»

(٣) قصة أخرى لسنكلير لويس صدرت عام ١٩٤٣ «م»

وقصصهما الخاصة طي الکتبان . وهما يواجهان سنة بعد أخرى التجارب المتنوعة للنضج الإنساني والانحلال على السواء . ومن هنا تنشأ الحاجة إلى ضرورة معرفة هذه التجارب ، لمحاولة منعها مادام وقوعها أمراً محتوماً ، بل لمعرفة كيفية مواجهتها . فلو أدت الظروف إلى تحول غزل بوب وتودده لسكر تيرته إلى عاطفة حقيقية ، ولو شهد نجم لاح في ليلة صيف روث وقس أبرشية سانت آن وقد استغرقهما صراع الجسد ، اسكان وراء ذلك ثورة عارمة غير طبيعية ، نشعر بحاجة ماسة إلى فهم دوافعها . لأن كل عاطفة مشبوبة تظل بالنسبة للإنسان غريبة ، عسيرة الاحتمال حتى تستقر في شكل مألوف . والقصة وسيلة فعالة في تمثيل ذلك كله ، وهي تشبه كرسي الاعتراف أو الحديث بين أصدقاء قدماء في استخراجهما الخبيء من الدوافع والأفعال .

وما من أحد يستطيع أن يحيا بعاطفة ليس لها شكل مألوف ؛ فكل عاطفة ينبغي أن تتخذ شكلاً وتكون مألوفة ، وتتخذ سبيلاً معروفاً . ولهذا نجد رغبة روث حين تلامسها ذراع القس ، أوحين تواجه قبراً حفر حديثاً ليوضع فيه ابن لها ، أو حين تفاجأ بجنون صديق ، أو بتشخيص الطبيب لمرضها بإصابتها بسرطان في الصدر — لا تنجيه إلى التساؤل : ماذا ينبغي أن أفعل . وذلك لأن سلوكها توجهه قوى لم يستطع أى قاص أن يحاكيها في خلال سنوات عديدة . ولكن تساؤلها المحتوم الذي يدعو إلى الرثاء سوف يكون : كيف أحس إزاء ذلك ؟

ومن الوظائف الأساسية للقصة أنها تساعد على الإجابة عن هذا السؤال ، لأنها تهيب روث وبوب لفهم دوامات مشاعرهما الخاصة ، كما أنها تحدد مجال التجربة عن طريق توقعها واستكمال نواحي النقص فيها . إن روث وبوب يتقدمان في السن ، وكذلك أطفالها الذين قد ينقلبون ضدّها ، أو يسيئون إليهما ، أو يصبحون مختلفين تماماً عما كان يحلم به الأبوان وهم

بعد صغار . فكيف يكون إحساسى إزاء تلك التطورات ؟ وهل أجد فيها متعة أو عذاباً ؟ وكذلك يموت أصدقاء روث وبوب ، فيبدو أن فى رؤية نفسيهما — فى وحدتهما — أكثر وضوحاً ، ثم يصلان فى النهاية إلى درجة الوضوح الكامل — إن انطفاء الطموح وتناقص الإحساس بالكرامة ، وذبول الأمل ، والتفاصيل التافهة للفشل والعذاب والهزيمة والانحلال ، وما يجرى هذا المجرى فى الحياة الإنسانية ، كل أولئك المحور الذى تدور حوله القصة العميقة . فكيف يكون إحساسى إزاء مثل هذه الحالات ؟ إن المرء ليعجز عن فهم أحاسيسه فيستسلم لانفعالاته التى تسمو به أو تعذبه . وكل انفعال يصيبه لأول مرة ، يحس حاجة ماسة إلى معرفة كنهه وملازمته والتثبت منه . والقصة تكفل له ذلك كله ، فهى الطريق الذى يهيم له سبيل هذه المعرفة .

ويشعر الإنسان هنا — حين يستثار ، ولا يكاد يشعر دون هذه الاستثارة — بأن القاص ينبغى أن يكون موضعاً للثقة ، وأنه يستطيع أن يجيب فى نطاق حدود معينة ، وبطريقة جزئية وإن تكن فى الصميم ، عن ذلك السؤال الوحيد : كيف أحس ؟ وهو يستطيع أيضاً بطريقة جزئية وإن تكن فى الصميم أن يبين لنا معنى الانفعال . فعمله يبحث فيما وراء الانفعال ، إلا أننا نتبعه بيقظة متزايدة ، فكلما توغل بعيداً وراء الانفعال ، استوجب الأمر زيادة شكنا فيه . فالقاص يستطيع أن يصنع صوراً ثابتة للعالم ، ولكن من الطبيعى أن أى باحث يستطيع أن يحصل على صورة واضحة للمجتمع ، ولضروب نشاطه المعقدة ، تكون أكثر دقة من صورة الساحر أو المنجم . وقد يصف القاص ظواهر الأشياء بطريقة دقيقة محكمة ، ولكن وصفه يكون عادة بلا حياة إذا لم تلون القصة المؤثرات التى تجعل منه فناً . وحتى إذا لونت بهذه المؤثرات فإنها لن تكون موضع الثقة الكاملة . فإذا اتجهت إلى تفسير الكون ، أو تفسير

أى شيء آخر — ماعدا تأثير التجربة فى الأحياء من البشر ، وما تحدثه من انفعال وسلوك — فإن القاص بتأييد المؤثرات التى أشرنا إليها — لن يزودنا إلا بنظريات ملتوية لقنها فى مدرسة الأحد ، أو فى مناهج الكلية ، أو فى خلال محادثات اشترك فيها منذ سنوات ولم يحسن فهمها . وقد يمكنه — على أحسن الفروض — أن يمنح النظريات بعض التشابه مع الواقع ، وقدراً ضئيلاً من الحياة .

ولو ثبتت القصة فى نفوس قرائها أى انفعال ، سواء أكان تافهاً أم سامياً ، عندئذ تكون قد أدت عملاً لا يقدر بشئ ؛ لأن القارئ سوف يرى بوضوح هذا الانفعال فى نفسه . وسوف تصبح القصة جزءاً من مصيره ، ومن إدراكه لمصير البشرية . بل إن المرء ليعتقد أن القصة لها دور شديد الحفاه فى التوفيق بين القارئ وبين مصيره من جهة ، وبينه وبين إدراكه لمصير البشرية من جهة أخرى .

* * *

إن علاقة آل مارتن لم تنقطع بعد بالقاص ، فمع أننا قد وصلنا إلى وظيفة أساسية لفن القصة ، إلا أننا قد بدأنا نحسب تحليل العلاقة بين القارئ وبين القصة التى يقرأها . ولعلنا الآن نقف عند مفترق طريق يبدو أنه يضى بنا بعيداً بدلاً من أن يوجهنا إلى غايتنا لتحدث قليلاً حول عالم القصة الواسع وعالمها الصغير . وقد نتساءل : لماذا تصر روث مارتن بقوة على قراءة بعض القصص التافهة ، البعيدة عن الطموح ، المستهترة ، السطحية ، والتى يتضح أنها كاذبة حمقاء ، وأنها ذات مستوى متواضع ، وربما هى ساقطة تماماً ؟ إن عنادها يشير سخط بعض الناس لأنه يعلى مكانة القصاص الذين يضيقون بهم . ويوجد نوع مألوف من النقد يغض الطرف عن قاص يبدو واضحاً أنه غير موهوب ، فيتجه إلى رواية بعض الأحداث المثيرة ، أو يملا وقت فراغ القارئ ببعض التصوير الدقيق لتصرفات ثانوية .

الأهمية ، وإن كانت مسلية ، أو يقوم باستكشاف خفيف مسل لدوافع ليست على جانب كبير من العمق ، على أمل أن يستمتع القراء بما يشيره من تناقضات . وإذا كان هدف هذا القاص ليس جديراً بالتعنيف من جانب الناقد المتهاون ، فالناقد الحازم يرفضه ويضطر إلى إدانة القاص بقوله : لقد أضعت ثلاثمائة صفحة (وفداً من لب شجر التنوب) (١) في وصف مشاجرات الشركات في النادي في سكارسيديل . ألا تعلم أن العالم لا يزال بحاجة إلى إنقاذ ؟ لقد بددت وقتك ووقت القارئ بهذه القصة التافهة عن الغواية في هوليوود . هل كان بروس (٢) يفعل ذلك ؟ إن آدموند ويلسون (٣) اقترح في وقت ما — ومثله لا يقترح عفواً — أن يمنع القاص من كتابة الشكل التافه الفاسد المسمى بالقصة البوليسية . وقد أثار عدة نقاط هامة ، ولكن المرء يتساءل : هل من المستحسن أن يكون المنع عن طريق سلطة تنفيذية ، أو بقرار من الكونجرس ، أو بتعديل دستوري . كما يتساءل عن سبب حاجة شارح يارع لأعمال بروس إلى من يحكميه من إيرل ستانلي جاردنر (٤) . ولكن ما دامت القصة قد وجدت لتقرأ ، فلا بد أن تطرح هذا السؤال : ما موقفنا إذا رغب شخص في قراءة إحدى قصص الرعب ؟ ألا ينبغي أن توجد قصة الرعب من أجل هذا القارئ ، وأن يوجد القاص الذي يكتبها ؟

وماذا يحدث لو أعرض قاص عن كتابة قصة حب في الصيف على أحد

-
- (١) الشجر الذي يضم ورق الكتابة من لبه . «م»
 (٢) مارسيل بروس (١٨٧١ — ١٩٢٢) روائي فرنسي معروف ، كتب قصة طويلة تقع في ١٦ جزءاً تعتبر شبه ترجمة ذاتية ويتلب على أسلوبه التحليل النفسي العميق . «م»
 (٣) ناقد أمريكي وقصاص (١٨٩٥ — ؟) بل يعتبر من أعظم نقاد هذا العصر ، له كتاب عن الحركة الرمزية ، ومن قصصه : « الجرح والفوس » ١٩٤١ وغيرها «م»
 (٤) كاتب روايات بوليسية أمريكي (١٨٨٩ — ؟) وهو صاحب الحلقات الناجحة المعروفة باسم بيرى ميسون . «م»

الشواطيء على غرار قصة مدام بوفارى Madame Bovary (١)؟ وماذا يحدث لو كان غير قادر على ذلك؟ أو أن القارىء لم يرد من القاص أن يكتب له على هذا النحو؟ من المؤكد وجود قاعدة مطلقة في نقد القصة وهى التجاوب الشخصى للقارىء مع القصة التى يقرأها . ومن المؤكد أيضاً أنه من السذاجة انتظار وقوع القصص أو القصاص فى حوادث مختلفة تماماً عن تلك التى تنظم جميع الغرائز النبيلة ومظاهر النشاط فى الإنسان فى الخط البيانى النصف الدائرى الذى ينتظم القصص بجميع مستوياتها . ومعظم القصاص — وأعنى القاص العادى — سوف يوجدون فى منطقة الوسط من هذا الخط البيانى، وكلما اتجهنا الى يمين هذا الخط حيث الممارسة والحكمة والأصول الفنية العميقة للقصة ، سوف نجد عدداً قليلاً منهم .

ولكن أليس من الظلم نبذ القصص المتوسطة المستوى بدعوى أنها غير مستوفية مقومات القصة الرفيعة؟ أليس من الأفضل الاعتراف بالفضل لآزاء ما نجده من مشاهد قليلة نحس فيها العواطف الصادقة ، ونتجاوب معها ، وما نصادفه من فقرات تبدو فيها الأشياء حقيقة ، وكأنها تحدث لأشخاص واقعيين ، وأخرى تنسم ببعض الذكاء والإبداع وجمال التعبير ، وما نلقاه من شخصيات تكاد فى بعض الأحيان تطفح حية من الصفحات ، وتكاد تشبه الناس الذين نعرفهم . أعتقد أن القارىء العادى الإحساس يقدر قيمة هذه النواحي ، فما موقف روث مارتن ، وما الأسباب التى تجعلها تتخذ هذا الموقف؟ لقد سبق أن ذكرت أننا نحتاج إلى تهيو عاطفى للرحلة القادمة فى بحثنا . ولعلنا نحتاج إلى هذا التهيو فى نقاط لم نفكر فى تناولها بعد ؛ فقد تصادفتنا فى القصص انفعالات نحسها — أو يفرض علينا الإحساس بها — لم تعرض لنا من قبل فى حياتنا . فإذا كان الأمر كذلك فهناك إذن

(١) قصة لجوستاف فلوبر (١٨٢١ — ١٨٨٠) تصور الحياة البرجوازية وقد نشرت

فضل عجيب وهام لا ينكر للقصة . وسوف يشتد تسليط الضوء على هذا الجانب إذا استرجعنا تجربة حدثت لنا جميعاً — نحن كبار السن — فنحن نعيد قراءة قصة نتذكرها بعد قراءتنا إياها منذ عشر سنوات أو عشرين سنة — باعتبارها قصة جميلة ، بل ربما كانت إحدى الروائع ، فنجدها أحياناً أجمل مما كنا نتصور ، وعندئذ نسعد بها . فهي تبدو أكثر غنى وعظمة ، وأشد واقعية مما كان باستطاعتنا أن ندرك منها ونحن أصغر سناً . فإذا وصلنا إلى هذه النتيجة فإننا نصبح مسحورين بالكاتب . غير أننا في أحيان أخرى نجدها مبهرجة خالية من الذوق والقيمة الفنية ، أو جامدة ، أو كاذبة ، أو فيها هذه الصفات مجتمعة . وفي هذه الحالة لابد أن تكون إحدى هذه الصفات متحققة فيها من قبل ، ولكننا لم ندركها ، فنحن الآن أكثر قدرة مما كنا منذ عشرين عاماً على إدراك عجز القاص عن الانتفاع بتجارب شخصياته (ليس هناك أسوأ من القصة التي نرى شخصياتها الأعيب أو إمعات إلى حد أن القاص يجد نفسه مضطراً أن يسخر منها في النهاية) ، وربما نمت قدراتنا إلى أبعد مما وصلت إليه قدرة القاص ، فالحب ، والحزن ، والموت ، والضياع ، والفشل إن دخلت حياتنا الخاصة عن طريق صدمة أو علة غائبة ، أصبحت معرفتنا بها أوسع من معرفة القاص ، أو على الأقل أقوى مما يستطيع أن يعبر عنه . فإذا قارنا بين ما عرفناه عن طريق المعاناة وبين ما كتبه القاص وجدنا أن الحب والضياع والحزن في القصة باهتة المعنى أو زائفة .

وحين نعود لقراءة القصة مرة ثانية — سواء سرتنا أم ساءتنا — نجد أن ما نهتم به في الحكم عليها إنما هو مجموعة الحقائق التي بدأنا ندركها ، فأننا الآن أعرف جيداً شعور المرء إذا فقد طفله بسبب التهاب رئوي ، ومن الواضح أن الكاتب إما أنه يعرف وإما أنه لا يعرف . وما كان في استطاعتنا أن نستنبط هذه الحقائق منذ عشرين عاماً مضت ، وإن كنا ندرك جيداً أنها

تعيش في التجربة الإنسانية ، وأنها كامنة في حياتنا . فالأطفال يموتون حقاً إذا أصيبوا بالالتهاب الرئوي ، ومن الجائز جداً أن يكون لدينا أطفال . وربما كانت روث مارتن وهي في سن العشرين — بالقوة لا بالفعل — مثل هذه الأم التي تصورها لنا القصة بجانب سرير ولدها الذي أشرف على الموت ، وبمثل هذا نتقبل ما ترويهِ القصة ، لا بالإيمان الصادق لقراء يحسون صدق ما فيها من انفعالات فحسب ، بل لتعطشنا للتجربة التي تخفف ما نشعر به . وفيما بين توقعنا ألا كيد لوقوع التجربة وحدوثها الفعلي نرى أنفسنا — باعتبارنا قراء — بدفعنا التعطش نفسه والإيمان الصادق إلى تجارب لم نصادفها ، ومشاعر لم نحسها قط . والقصة رواية أو مجموعة حوادث متخيلة في حياة أناس متخيلين ، ومع ذلك فهي تغري بالقراءة . فروث مارتن من الممكن أن تكون وهي في سن العشرين أم ذلك الطفل الذي قضى نحبه في الخيال فحسب ، ولكن الخيال مستمد من تجربة ممكنة الحدوث لها في المستقبل . على أنها سواء أكانت في العشرين أم في أية سن أخرى من الممكن أن تكون سجيناً في « بوشنوالد » ، أو امرأة مدمرة ، أو امرأة يقضى عليها السل ، أو أمّاً لطفل عبقرى أو أفاق ، ولكن لا بد من وجود شيء خفي فيها — ولو في الخيال فحسب — يؤدي إلى احتمال صيرورتها واحدة من هؤلاء أو من غيرهن . والقصة هي الجواز والوسيلة التي يتحقق بها هذا التحول ، إذا وجدت وسيلة ما تربط روث بقصة مثل هؤلاء الناس المتخيلة مع قبول القراء لها وتجاوبهم معها .

وما دامت روث مرتبطة بالقصة فسوف ترغب في تتبعها بإيمان القارئ المتحمس ، وهي سوف تتبعها بسبب ما يحدث لإحدى الشخصيات في تلك القصة المتخيلة ، أو لأكثر من شخصية واحدة ، وكأنه يحدث لها أيضاً . وهذه الرغبة التي تدفعها لتتبع حياة الناس الذين يختلفون عنا والذين تجدهم بعد فترة نفوسنا ذاتها إلى حد ما جائعة عطشى . وهي رغبة عارمة تغري

روث بقراءة عدد لا يحصى من القصص التي ربما يرفضها ناقد في سخط ، لأنها ليست مثل قصة (بحث عن الزمن الضائع) (١) Remembrance of Things Past ، ولكن رغبتها سوف تحثها على متابعة الحوليات المتخيلة عن حياة امرأة زنجية في أحد الأحياء الجنوبية القذرة ، وكذلك الحوليات الحافلة الغريبة عليها التي تصور حياة ليدى آشلي (٢) ، تلك التي ابتدعت القصة وجودها . ولا يعنينا في كثير أو قليل إذا كانت القصة التي تتضمن الحوليات جيدة أم رديئة ، طبقاً لحكم شخص آخر ، بل كل ما يعنينا أن تندمج مع القصة ، مؤمنة بأن ما يحدث لها بطريقة ما ، مجرد طريقة ما .

ومن الواضح أننا لكي نصل إلى هدفنا في هذا البحث لا ينبغي أن نفكر في القصة من حيث هي قصة ، ولكن في العلاقة بين القصة وقارئها . وهذه العلاقة مركبة ، ولكنها في الوقت ذاته ديناميكية (حركية) وهذا يعني الكثير . ويمكن تكرار ما سبق أن قلته وهو أن وقائع القصة تحدث للقارئ نفسه ، ومعنى هذا أنه يجد شخصيته متحركة جزئياً في واحد أو أكثر من شخصيات القصة . كما أن القصة تبرز بعض تصوراتها وتخيالاته . وقد يحدث تجاوب بين بعض الانفعالات في القصة وبينه ، أو يحدث التجاوب مع بعض عواطفه الدفينة . ويمكن أن نقول إنه يجد في المحور الذي تدور حوله القصة ، أو في إطارها الخارجي رمزاً لحياته الخاصة ، سواء أكان هذا الإطار خاماً ، أم مؤلفاً من قطع متناثرة ، أم ملتويًا .

واصطلاحاً (أدب إشباع الرغبة في الأحلام) أو (أدب الهروب) ينسبان دائماً إلى نوع معين من القصص ، وليس من الواضح أنهما يتضمنان

(١) قصة طويلة لمارسيل بروست صدرت في المدة من ١٩١٣ إلى ١٩٢٧ في عدة أجزاء وقد ترجمها إلى الإنجليزية ستيفن هيدسون . «م»

(٢) لعلها الشخصية الرئيسية في قصة «ربان السماء» تأليف رالف كونر ، أو هي ليدى بریت آشلي بطلّة «الشمس تشرق ثانية» لهنجواي وقد نُشرت عام ١٩٢٦ وهذا أرجح «م»

كبير معنى ، أو انتهاء لأي نوع . ولو أننا أخذنا القصة بمعنى تحولها من التجربة الحقيقية إلى التجربة المتخيلة ، فلا بد أن تكون كل قصة هروبا ، ولكن هناك معنى هاما سوف أذكره تفصيلا فيما بعد ، وهو إمكان اعتبارها رجعة للحقيقة . وأي إنسان يرغب في اعتبار القصة عملا عصائيا (هلوسة) ، سوف يعتبر القصة هروبا من القاص ، ولكن القصة ما لم تتضمن قوة التخيل التي يبدو القارىء في أسرها كالمريض ، فإنها تصبح بالنسبة إليه عملا فارغا . ومن المؤكد أن كل قصة بالنسبة للقارىء زاهرة بما يشبع الرغبات في الأحلام ، فهو يستطيع قراءتها وتقبلها ما لم تكن خيالاتها المنمقة النامية مترابطة مع بعض خيالاته المموشة . وأعتقد أن قصة ساندريللا (١) الساذجة وقصة «أنا كارينينا» (٢) Anna Karenina — بأى مفهوم مفيد لعلم النفس أو النقد — تسيران في اتجاه واحد لخط معين . وما من أحد ينجو من التفكير في أنه حاول أن يقبل البطلة في أى قصة قرأها ، فمن المستحيل أن نتصوره قارئاً للقصة ليشتبع رغبة في الخيال ، بينما تكون محبوبته ماثلة في الحقيقة . فإذا بدا ذلك توسعاً في التعبير ، فلنجعل كلامنا على النحو التالى : إذا اتجهت خيالات روث مارتن التى تتمنى تحقيقها إلى الانفصال عن بوب ، فسوف تتركز هذه الخيالات على قسيس كنيسة سانت آن ، أو أى شخص آخر لا يمثل غير الجسد . ومن السذاجة أن نقول — بالنسبة لإشباع الرغبة في الخيال — إنها تتفق في ذلك مع شخصية «سكارلت أوهارا» إلى حد أنها ربما تستسلم لورث بتلر (٣) . أو أى شخص يماثله . وسذاجة هذا القول ترجع إلى أن الطاقات فى أثناء نشاطها أكثر تعقيداً من ذلك بكثير ، وأشد غموضاً . كما أن هذه الطاقات لا يمكن

(١) قصة خرافية أصبحت من الفولكلور الشائع ، ذات أصل فرنسى ، وقد ترجعها إلى الإنجليزية روبرت سامبر عام ١٧٢٩ . «م»

(٢) قصة للقصاص الروسى تولستوى (١٨٢٥ — ١٩١٠) صدرت عام ١٨٧٥ «م» .

(٣) سكارلت أوهارا ، ورت بتلر بطلا قصة «ذهب مع الريح» «م»

أن تمحو الفوارق بين الشخص الحقيقي والمنتخيل . ولا يعنيننا منها الآن غير ما تحويه من رمز ، والتسليم بوجودها .

أما ما ينبغي أن يشغلنا الآن فهو التحقق الجزئي لشخصية القارىء والخيال الذى يتأثر به والذى ينتج عنه التحقق الجزئي للشخصية . وإذا استخدمنا عبارة أقل مغالاة فإننا نقول إننا نتحدث الآن عن التجاوب التأثرى ، بمعنى أن المرأة الملهمة المنتمية إلى أبرشية سانت آن — على سبيل المثال — لن تكون قط عاهراً ، ولكن توجد فى شخصيتها العناصر التى يمكن أن تودى بها إلى هذا المصير ، وزوجها الصراف لن يهرب قط بما لديه من عمدة مالية هى ملك مصرف فرست ناشونال ، ولكن يوجد فى شخصيته ما يجبر المرء فى بعض الأحيان على الإذعان ، وقد أكون مكانه إذا لم تشملنى عناية الله . وهذا هو الرباط ، أو الجسر ، أو همزة الوصل بين القصة والقارىء . فالقارىء سوف يتبع فى إيمان القصة التى يشعر أن شخصياتها وما فيها من انفعالات وأحداث قد شملتها العناية الإلهية كما تشمله . ولكن ينبغي أن نلاحظ أن التهيؤ العاطفى موجود هنا مصادفة ، وليس وجوده على سبيل التوقع ، أو بناء على تقدير سابق ، ويمكن القول بأن القصة قد منحت روث فرصة للتحويل إلى داعرة فى أمن وسلام ، وأعطتها الانفعالات — إلى حد ما — التى تحتاج إليها ، فى حين كانت فى وقت اقتضاء الثمن عاجزة عن دفع أى ثمن بسهولة . غير أنه يمكن القول أيضاً إن القصة لم تعمق وعيها أو إدراكها أو تجاوبها فحسب ، بل تجربتها أيضاً .

ويتضح لنا من ذلك سبب استمتاع القارىء ببعض القصص التى يرى غيره أن مضمونها تافه وسخيف ، وبعض القصص الأخرى التى يرى أن مضمونها بعيد عن مزاجه وتجربته . ولكن لو أنك عرضت هذه الحقيقة فى ضوء زاوية أخرى تكشف لك غرض رئيسى هام ، وهو أن حاجتنا إلى القصة

تكون بحسب التهيؤ العاطفي الذي نحينه من قبل ، ولكنه في الواقع على جانب كبير من الأهمية والغرابة في آن واحد ، بل على جانب من السحر أيضاً . وذلك لأن القارى قد برهن — إلى حد ما — على رغبته في قبول التجربة المتخيلة على أنها حقيقة .

* * *

لقد ذكرت من قبل عبارة (كانت عاجزة عن دفع أى ثمن بسهولة) ولكنها سوف تدفع بطبيعة الحال ثمنا قل أو كثر، في مدى ضيق أو واسع ، ومن الممكن أن يقول إنها ستدفع الثمن خجلاً، أو قلقاً ، أو عذاباً، أو أسفاً، وسيكون الثمن أكبر إذا كان في استطاعة القاص أن يزيد حرارة التجربة أو يعمق المأساة ، أو إذا كان في استطاعتها أن تؤكد وجودها كاملاً بين الشخصيات المتخيلة في قصته . وعندئذ سوف نرى نهاية بلا ألم ، وتلك إحدى تجارب الفن ، كما أنها إحدى المتع التي توفرها لنا قراءة القصص .

ولكن هل ترانا عددنا كل المتع الرئيسية التي تجنبها روث من قراءة القصص ؟ إنها تمثل هنا المرأة المثقفة ثقافة متوسطة ، العادية الذكاء والاعتزان ، المرأة الطبيعية بما فيها من اهتمام وفضول وتحفظ وقلق . ولعل من الصواب أن نقول إن مثل هذه المرأة تستمتع بقراءة (العبيط) (١) The Idiot كما نستطيع أن نقول صادقين إنها تستمتع أيضاً بمثل قصة (تس) سليلة وربرفيل (٢) Tess of the d'Urbervilles . وقد يشك المرء في صحة ما نقول، بل يغلب الشك على اليقين إذا انتقلنا إلى القصص الضخمة المملة ، القصص التي سادت من قبل بما فيها من وحشية وقسوة ، والقصص التي تدور حول الغواية المذهلة، والقصص التي تبدو سقيمة في ذاتها ، وتلك التي يمتن

(١) قصة لدستوفسكي صدرت عام ١٨٦٩ . «م»

(٢) للقاص الانجليزي توماس هاردى نشرها عام ١٨٩١ «م»

مضمونها الإنسانية حتى يمكن القول بأن لفظاً مثل كراهية البشر قد اخترع لوصفها خاصة. ولو وجدت أية متعة في قراءة مثل هذه القصص، فسوف تكون مغايرة للمتعة التي تعرضنا لوصفها، وكذلك سوف تختلف الوسائل والدوافع فيما بين هذه وتلك.

وعلى الرغم من ذلك نرى روث مارتن تمضى في قراءة أمثال هذه القصص بما فيها من متعة ظاهرية — شأنها في ذلك شأن المضللين، قل أو كثر ضلالتهم عنها — ويكاد يستوى عندها في ذلك الردىء والجيد. وهى تمضى موهلة في القصة المهمة بالنسبة لإدراكها، والتي ربما تكون تافهة في كتابتها، أو رثة، أو مكرورة، ومن ثم تصبح غريبة على تجربتها الشخصية بحيث تكون بالنسبة إليها خرافة بدائية، أو مجرد صورة مجازية. ويمكن للناشرين والقصاص أن يعتمدوا عليها دائماً لتدفع ثلاثة دولارات مقابل نسخة أخرى لقصة خرافية مألوفة لديها جيداً، أو أخرى ذات حوادث مرعبة، أو ثالثة تخالف تجربتها الشخصية بحيث لا تستطيع شعورياً أن تصل إلى مضمونها الحقيقي قط.

ومن المؤكد وجود تفسير لذلك، وهو أن روث كانت في حاجة ماسة إلى معرفة كنه هذا الانفعال الذى اجتاحتها عند وقوع حادث عنيف في حياتها. وهذا الانفعال — على الرغم من عدم تحديده حتى يتم فهمه — انفعال شعورى، ولكن روث تكون تحت تأثير حاجة ملحة إلى تسكين رغباتها وتهدة مخاوفها التى لا ترقى إلى الحد الشعورى. فلو مكن لها القاص — عن طريق تشريحه لانفعالاته — إظهار انفعالاتها، فهو إذن أحد الذين يغوصون في أعماق نفسه اللاواعية بحثاً عن استقرار انفعالاتها. وقد لاحظنا من قبل تحققاً لشخصيتها يمكنها من فهم الانفعالات التى لا تحسها مباشرة، وتسمح لها بتتبعها حتى تحملها إلى تجربة جديدة، كما رأيناها تجد في الشكل الخارجى لقصة خيالية رموزاً حية متناثرة لقصة حياتها. هذه حقائق واضحة ومعقولة، وهى قريبة التناول إذا قورنت بشبهاتها في النطاق

الذى نعرض له الآن . حيث نجد العلاقة بين القارىء والقصة حافلة ماثلة ، بل ربما كانت شديدة الألفة بشرط أن يكون الاتصال دائماً غير مباشر ، وعن طريق الرموز .

وفى هذا النطاق حين تحقق الطاقات الغامضة للشخصية وجوداً لروث ، لا يتم ذلك مع شخصية واحدة أو شخصيتين ، ولكن مع مجموع الشخصيات وعلاقاتها حيثما وجدت ، وليس من الممكن إجراء مثل هذا التحقق إلا على مستوى الشخصية المختفية وراء خيال الظل لقوة التخيل الشعورية ، وهناك فى خضم العقل اللاواعى غير المستقر الذى يشبه الرمال المتحركة فى عصر جيولوجى سحيق ، قد يكون من الخطأ التحدث عن الشخصية إطلاقاً ، بل إن من المؤكد عدم وجود شخصيات فى القصة أو فى العالم الحقيقى ، فهناك رغبات فحسب ، ورغبات عمياء مكبوتة وطفل يصرخ فى فزع . إنه الطفل الذى ترك وحيداً حين كبرت روث وأصبح الآن مجرد طيف . وهذا الطيف لا يرى حين تمضى روث لشئون حياتها اليومية ، ولكنه يسمع صوتاً هامساً ، وتشعر به نبضاً فى كل ما تفعله . وهناك فى مشوى الروح ، حيث لا يوجد شعاع يخترق الأمواج التى تغطيها اللهم إلا رنين أجراس الكنائس التى تكاد تسمع حين تهب الريح من ناحية اليمين (١) ، يحس الإنسان بما تقدمه القصة من فضل عظيم للروح الإنسانية ، فهى الوسيلة التى يجد بواسطتها الطفل - الذى يستوى عنده الزمن - الكمال ، والمرح ، والغفران ، والوافق . إنها إحدى روائع الفن بالنسبة لهذا الطفل الذى لا ينبغى أن يحيا ولا يستطيع أن يموت (٢) . لذلك نجد أن قراءة روث مارتن لقصة تدور

(١) يشير الكاتب إلى أسطورة امرأة عشقت جنياً وسكن بها على شاطئ بحر ، فانفصلت عن الآدميين ، ولكنها كانت تمن إلى حياتها الأولى كلما هبت الريح وحركت أجراس الكنائس ، وهو يعبر بذلك عن ترسب الذكريات الأولى فى اللاوعى بحيث تصبح من مكونات الشخصية . «م»

(٢) واضح أنه يقصد بالطفل الذكريات المختزنة فى اللاوعى التى لا تنفصل عن الواقع الحى . «م»

حول ثورة فتاة ضد والديها ، إنما هي حاجة ملحة تستشعرها كل أم لمعرفة مشاعرها بالنسبة لثورة ابنتها عليها ، وليست مقصودة على روث وحدها باعتبارها أما في عام ١٩٥٠ . فقد كانت هي أيضاً طفلة في عام ١٩٢٤ يسيطر عليها الفزع والرغبة في القضاء على والدها الذي مات في عام ١٩٣١ والذي انقضى على وفاته تسعة عشر عاماً ، ولكنه لم يمت في إدراك الطفلة . ونرى القاص — على المستويات الظاهرة للعقل — قد سحر الأم في عام ١٩٥٠ عن طريق تقديم تعاسات أمومتها في شكل درامي ، وبالتالي تعاساتها هي . وقد استطاع بالتأكيد — على المستويات العميقة للعقل — أن يشبع حاجتها الطفلية الخارجة عن الزمن عن طريق تحويل حاجته هو إلى صور . ولا شك أن روث سوف تتبع في استغراق كتابات أمثال « وليم فوكنر » من خلال مزيج من الحقن والتشويه والقتل واستخراج الأمعاء ، مما يقزز نفس هذه المنتمية إلى أبرشية سانت آن ، وذلك لأن الأزهار الشريرة المتولدة في خوف الطفل وإحساسه بالحاجة تنمو من جذور منفصلة بعيدة عن شعور الناقل . كذلك سوف تتبع كتابات « جون دوس باسوس » من خلال سجل حوادث لن تستطيع فهمها تجرى لشخصيات لن تؤثر في قلبها الناضج ، وذلك لأن أوقاتا كثيرة في حوادث هذا السجل وشخصياتها تستثير — عن طريق الرمز — الصلات وتيارات الرغبة المحنقة أو السارة ، والشعور بالذنب أو الانتظار ، وهدوء الروح والنشوة ، حينما يواجه الطفل — الذي أصبح الآن طيفاً — المجهول . وبسبب ذلك أيضاً يظل الطفل يرتعد في الخلاء المظلم . وسوف تتبع روث الصور الوحشية في « ستدز لونيجان » (١) Studs Lonigan ، والرعب الذي يكمن وراء الشعر الرقيق « لوتتر أورشارد » Winter Orchard بالاهتمام نفسه ، وذلك لأن القصتين — إلى جانب الحوادث الخيالية فيهما التي تحدث لأشخاص

(١) ثلاثية قصصية لجيمس فاريل تتضمن : لونيجان الصغير ، فترة صبا ستدز

لونيجان ، يوم القضاء . « د »

وهميين — تسمحان للطفل المسحور أن يرفع ستاراً — وهو آمن مستريح — على مسرح ، حيث مثلت مخاوف طفل مأساتها منذ سنين . يحدث ذلك في القصص كلها إذ يحفر حيوان الخلد (١) مكاناً أعمق مما نستطيع تتبعه ، ولكن في كل قصة يوجد سنو هوايت ، والمشط المسموم ، والقزم المنطلق ويده السيف في بيت العملاق (٢) ، ويوجد أيضاً دافع وإغراء بالنسبة للطفل الذي اعتادت روث أن تكونه . وإذا حدث أن كانت القصة جيدة فإنها سوف تمزج هذه الرموز التي تبعث على الرثاء بالأشياء الحقيقية الموجودة في عالم البالغين . بل ليست القصة بحاجة إلى أن تكون جيدة لكي تهيم مسارب للأشواق النهمه ، وتعمل على إلغاء المخاوف السبع ، وكل ما هي في حاجة إليه أن تربط الدمى بحبالها ، وتطفىء الأنوار ، تاركة الباقي للطفولة ، لأن أساس القصة أن يصدق الأطفال الحكايات الخرافية على أنها حقائق ، وإبراء لقاريء القصة نقول إن القصص — على أي وجه يكونون إلى جانب أنهم قصاص — إنما هم أطفال يتحدثون إلى أطفال ... في الظلام .

(١) حيوان صغير له عيان دقيقتان وفراء ناعم يحفر في الأرض ، ويقصد به مجازاً الذي يعمل في الظلام أو في الخفاء . «م»

(٢) كلها أشياء أو شخصيات خرافية تتردد في الحكايات والأساطير . «م»

الفصل الثالث

من الحام إلى القصة

أى نوع من الناس هذا القاص ؟ ولماذا يكتب القصص ؟ ماذا يحدث حين يكتب قصة وما معناها ؟ إن أية معرفة متوسطة المدى بالقصاص تبين عدم وجود تشابه في المظهر الخارجى بينهم ، بحيث يمكن التعويل عليه في اطمئنان ، كما أن تفاصيل المشابهات الداخلية يجب أن تؤخذ بحرص بالغ وتحديد . فهناك قصص تهتم بالأشياء الظاهرية مثل « جيل بلاس » Gil Blas (١) ، وأخرى تعمق الباطن مثل « أوليس » بها (٢) Olysses . وهناك كذلك قصاص يهتمون بالمظاهر كأي إنسان تعرفه ، وآخرون يتغورون في أنفسهم إلى أقصى حد بحيث يبدون عاجزين عن أى إدراك خارجي يفتقر إلى التوجيه الشخصي المباشر . وهناك أنواع كثيرة من الناس يكتبون القصص ، كما أن أنواعاً كثيرة منهم يكتبون قصصاً جيدة .

ولعل من الأسلم القول بأن بعض الخصائص المشهورة التي تنسب للقصاص ليست مألوفة ؛ فقد تعرف قاصاً وثيق الصلة بالعالم الخارجى ، دقيق النظر إليه ، يتعمق ظواهر الأشياء بفهم ودقة أكثر من الشخص العادى ، ولكنك لن تجد مثل هذا النوع كثيراً . والمغالطة الشائعة تستحث

(١) قصة « غامرات لفق » يحمل هذا الاسم تأليف الكاتب الفرنسى لى ساج ، وقد نشرها في المدة من ١٧١٥ إلى ١٧٣٥ ، وترجمها إلى الإنجليزية أو راجعها سمولت عام ١٧٤٩ «م»

(٢) أوليس هو الاسم الرومانى للأوديسة اليونانية وبطلها ، وهو شخصية ثابتة في الإلياذة ، وقد كتب جيمس جويس قصة بهذا الاسم تعتبر من أعظم قصص هذا القرن وشخصياتها الرئيسية ليوبولد بلوم وزوجته مولى وستيفن ويدالوس ، وكل شخصية في القصة الحديثة تماثل إحدى شخصيات الإلياذة . فتلاستيفن يمثل تليماك ، ومولى تمثل بنيلوب وهكذا . «م»

الشباب الطموحين على حمل مذكرات لتدوين (تفصيلات ذات دلالة) خاصة بمنظر طبيعي مثلاً ، مؤملين أن يتزودوا منه فيما بعد في منظر متخيل . وهم يسجلون المآسى التي يظنون أنهم يرونها في وجوه الناس في العربات التي تسير في الأنفاق . وهم يصمتون في خلال عزف السمفونيات ، أو في أوقات الغروب ليدونوا مذكرات لمشاهد لم تدر بخلد أحد بعد ، في قصص قد يكتبونها في وقت ما . والقاص عادة حين يستمع إلى سمفونية يكون مستغرقاً في تهويمه من التفكير مع بعض التداعى الذي توجده الموسيقى ، ولكن لن ينفذ إليه أى معنى له دلالة من ناحية تركيبها أو ما تحدثه من انفعال . فهي عنده بمثابة الموسيقى التصويرية بالنسبة للسينما ، تجعل المأساة على الشاشة أكثر حيوية عن طريق رفع حد الانتباه بالنسبة للتأثير الخارجى ، باستثارة حالة من الشعور فيه ، تشبه تلك التي تسمى في علم النفس أخيلة القياس . وقياساً على ذلك نجد أن منظر غروب الشمس لن يضطر القاص إلى البحث عن الكلمات التي تعبر بطريقة شاعرية عن تناسق الألوان ، إذ ستكون لديه كلمات صالحة للوقوف في متناول اليد عندما يحتاج إلى وصف الغروب في قصته ، ولماذا يزعم نفسه بمنظر الغروب الطبيعي ، على حين يؤدي الغرض نفسه أى غروب مصطنع ؟ ومن المرجح أن تؤثر فيه مثل هذه الفكرة « كان ينبغي أن أمسك بها وأقبلها على الفور ، ولعل الحادثة التي أوحى بالعبارة كانت بالأمس ، أو منذ عشرين سنة ، ولكنه على أى حال سوف يصلح فشله الذريع على الفور . أما الوجه الذي يراه في إحدى مركبات الأنفاق ، فمن المحتمل أنه أقل دفعا له لإعادة تأليف مأساة حياة المرأة التي تشتغل بأعمال النظافة ، ذات الوجه المعروق ، والزوج السكران ، والولد المعقد الذي يريد أن يتلقى تعليماً جامعياً لا سبيل إليه ، بل لعل هذا الوجه يستثير في ذهنه بعض المعانى فيقول عن صاحبه (عينها اللامعتان تنظران من خلال الموت تهزاً وتقراً روحى ، وكأنهما مملكتان نحوى

دون غيرى ، وكان ضوء الشمعة الزاوية فوق الوجه المعذب ، وصوت تنفسها الخشن يتحشرج في فزع ، بينما ركع الجميع يصلون) . .

ومن قبيل التوسع نرى أن موهبة الملاحظة المسلم بوجودها جدلاً ينبغي أن تجعل القصص شديدي الحساسية من ناحية العلاقات الإنسانية ، بحيث لا يمكن أن يرجدوا في وسط مجموعة من الناس دون أن يلاحظوا فيهم على الفور تشديد الحروف ومدى ، آمالهم ومتاعبهم وآسيتهم التي لم تنته بعد . ونادراً ما يتم الأمر بهذه الصورة ، أليس من المحتمل أن الصديق الذي تلجأ إليه لينخف عنك ويتجاوب معك في وقت الضيق يكون قاصاً ؟ لا أظن ذلك . ففي ظروف الحياة العامة وكذلك في ضوء العلاقات الشخصية نجد القاص شخصاً يحمل إعلاناً كتب فيه « كاتب يؤلف » . ولما كانت زوجته تستطيع أن تميز بين التل « والشيفون » بمجرد النظر ، ولا تنسى ثوب السهرة الذي كانت ترتديه « لوز » في ذلك المساء ، لهذا نراه يلجأ إليها بطريقة آلية حينما يصل إلى فقرة يتحتم فيها على شخصيته المسماة « مريم » أن ترتدى ثوب سهرة . ولهذا تجار الزوجات بالشكوى فتقول كل منهن لزوجها القاص : « ناشدتك الله ألا تلاحظ أبداً أى شيء » . وهي تستهدف الحاسة الجمالية خاصة ، وكذلك الحاسة العامة عنده . وهذه الشكوى لا تناقض الملاحظة الشائعة لكل زوجة إذ تقول لزوجها : « ألا تستطيع أن ترفع بصرك ببساطة عن (جونلة) لوز ؟ » . والثوب أو « الجونلة » يعنى للكاتب أمراً خاصاً حتى قبل أن يراه ، إذ تكون له إيماءات كثيرة في أثناء عمله . والخدمة التي تؤديها الزوجات للقصة بتزويدها بتفاصيل ثابتة متقنة ، إنما تقدم خارج اختصاصهن بوساطة طوائف مختلفة من المساعدين . فالقاص رجل مدمن الجلوس وملازمة البيت — أو المفروض أن يكون كذلك — وكثيراً ما يكون الانطواء أو الخجل إحدى القوى التي تساعدته على أن يكون قاصاً . وقد يذهب في رحلة إلى مصنع حين تكون قصته عن العامل المسكين

لا تزال في مسودتها الأولى ، ليراجع أوصافه ، ولسكنه نادراً ما يفعل ذلك حقاً ، بل يذهب إلى المكتبة ليتزود بما يريد ، حيث تقل فرصة التعرض لحادثة ، أو عدوى ، أو مكالمة تليفونية . ومن المؤكد أنه لم ير في حياته معركة بين معارضى الإضراب والمضربين . فمشاهد الإضراب العنيف التي تشترك بقوة حين تقرأها إنما تستمد دقتها الموضوعية من سجلات الصحف التي بعثت مراسليها المدربين على الملاحظة الدقيقة . وقد تعجب بمشاهد عاطفية كثيرة ، ترتكز تفصيلاتها الحسية على تفسيرات «هافلوك إليس» (١)؛ وذلك لأن تجربة القاص الشخصية ضعيفة .

أما التغيرات العاطفية الدقيقة ، فالمرء يؤمن أحياناً بأن أى قراءة وثيقة لآثار القاص تكون مستوحاة من درجة لاشعوره الأولى بهذه التغيرات . فانت لا تستطيع أن تخفى شجارك مع زوجتك عن سكرتيرتك ، أو عن محرر باب المجتمع ، أو عن جارك الملاصق لك ، ولكن يظل الشجار في مأمن من إدراك القاص العادي ، حتى لو أقحم نفسه فيه . وقد يدرك في نهاية الأمر ولكن ليس عن طريق إحساس غير عادي بمظاهر العاطفة وأمورها المعقدة . لمتى لم أحضر قط غداء نادى الروتارى مع «سنكلير لويس» ، ولكنى أشك فيما إذا كان يستطيع أن يصف بدقة لون كرسي رئيس المجلس أو حلته ، أو أن يلخص بطريقة مفهومة مناقشة المتحدث ضد إعانات المزارع ، أو أن يذكر ما كانت تحويه قائمة الطعام . ويرجع السبب في ذلك إلى أنه سوف يكون مشغولاً بتصوير غداء متخيل أكثر حيوية وحركة من الغداء الحقيقي . فالغداء الحقيقي يستخدم جسراً لخلق غداء أفضل لا يشبهه بحال من الأحوال ، وقياساً على ذلك نقول إذا حدث أن دخل «وليم فوكنر» حجرة استقبال رثة في منطقة المسيسيبي في خلال المراحل الأولى التي كانت تحاك فيها مثل هذه المؤامرة التي جلبت الهلاك في الفصل الأخير من قصته ، فمن المحتمل

(١) هافلوك إليس (١٨٥٩ — ١٩٣٩) سيكولوجى وطبيب وأديب إنجليزى ، من أهم كتبه دراسات في سيكولوجية الجنس ، في ٧ مجلدات «م»

جداً ألا يدرك ما يجري هناك من سفاح القربى ، أو الجرائم المتلاحقة التي تستطيع قوى الملاحظة أن تستنتجها من الشواهد . وقد يستطيع قاص تافه أن يشهد غداء نادى الروتارى بعينين أقل عمى ممن هو أعلى منه كعباً في الفن القصصى ، ولعله يستطيع أيضاً أن يستشعر صيحة الرعب من ملاحظة سلوك سيدة القصر الجنوبية المجنونة . ولكن القصاص المبدعين مثل « سنكلير لويس » ، « ووليم فوكنر » ، لا يستطيعون ذلك ؛ إذ تحول دونهم حقيقة كونهم في هذه المواقف ممثلين ومشاهدين في آن واحد ، كما أنهم يستغرقون في استيعاب المآسى . ولا سبيل إلى تغيير هذه الحقيقة إلا إذا وجدت طريقة تربطهم في الحال بالانفعالات الحقيقية التي تتاح لهم . وفي القصص الجيدة نرى حذقا ، ورقة ، واهتماما ، وإدراكا للعلاقات بين الناس وما يصحبها من انفعالات ، تفوق كل ما اعتدنا أن ندركه من أصدقائنا . وهذا هو السبب الذي يجعل القصة قادرة على توضيح الانفعالات وإبرازها لنا ، وغالباً ما يكون إدراك القاص للانفعالات أقوى من إدراكنا لها من خلال القصة ، فهو يحمل المفتاح الذي يجعل المعاني مستغلقة علينا لو أراد . وكل ما ترويه القصة من تجارب ، فهو الذي رواها ، وهو الذي يهدينا إلى الأحزان والمسرات . وقرأتنا لقصة ما تؤكد رغبتنا في تقبل هدايته وسيطرته علينا ، وإذا لم نستطع أن ننتفع في حياتنا بطريقة مباشرة بالحكمة التي يجعلها في قصصه في متناولنا ، والتي يملكها بلا أدنى شك ، فسوف يتاح لنا الانتفاع بها بطريقة مباشرة في حالة التجاوب الكامل معها .

ولو أنك سألت قاصاً من أين استقى دوافع وسلوك شخصياته — في القصة بأكملها أو في مشهد من مشاهد — فسوف تتلقى جوابين : الأول يخبرك فيه القاص أنه عول على دراسته للطبيعة الإنسانية التي تكون في القصة مركزة ومصفاة ومتمثلة في شخصياتها . وقاص آخر يرفض هذه الفكرة ساخطاً ، منكراً أن يكون قد لخص في مشهد مائة حالة من حياة البشر ،

وسيقول لك بدلا من ذلك إنه خلقها خلقاً . وهذا القاص إنما يحدد عملية الخلق الفني ، ومن الأوفق متابعته . إن المشتغلين بالدراسات النفسية — وخاصة أولئك الذين نموا علم النفس الديناميكي — محدثون ظهورا على المسرح متأخرين . ولكن الفنانين يظلون يستخدمون مادتهم مادام هناك فن ، أي مادام التخيل الإنساني يجد ما يعبر به عن نفسه . ونوع الفنان الذي نتحدث عنه وهو القاص ، ظل يستخدم بضاعة علم النفس بنجاح ملحوظ منذ ذلك الزمن الذي تولدت فيه اللغة عن أصوات الحيوانات . وحينما يكون القاص في عنفوانه ، يبدو له العالم النفسي أكبر قليلا من قاص هاو ذي الفاظ كريهة ، ورغبة جامحة في خلق الافتراضات . ومنذ ألف سنة قبل وجود علماء النفس ، ومنذ ألفي عام قبل أن يوجد علماء النفس الديناميكي ، كان عليك أن تذهب مضطرا إلى الفنانين — وبخاصة الشعراء والقصاص — إذا أردت أن تعرف كنه الرجل أو المرأة ، ومشاعرها ودوافع سلوك كل منهما .

وهذه العبارة الأخيرة تفسر كلام قاص — أغفل اسمه ولا أستطيع الاهتداء إليه — نشر في « مجلة هاربرز » منذ سنوات مضت حديثاً ممتعاً حول هذه الحقيقة الأساسية . وقد أضاف إليها أن جمهور الناس لا يزالون يلجأون إلى القصص للبحث عن هذه الأشياء ، أكثر مما يلجأون إلى علماء النفس . ثم علق على ذلك بقوله : « لا أستطيع أن أكتف أن هذا التفضيل غير حكيم » . ومضى يقول : « من المؤكد أن ذلك يعني ضمنا أن القصص يعرفون أكثر منكم (علماء النفس) طبيعة الكائن البشري وكيفية إدراكه لغايته . ومن المؤكد أيضاً أن ذلك يعني أنني مادمت قاصا فأنا أكثر حكمة منكم . (كان يجب أن يقول : « من معظمكم ») في شئون الروح البشرية . ولا تظنوا أن أي قاص يستطيع أن يكيف حياته أو يفهم أصدقاءه خيراً منكم (هذا القول يؤيد ما سبق أن قلته ، وإن كنت أعتقد أن القاص

يستطيع أن يكيف حياته أقل مما تستطيعون بكثير) . ولكن إذا تابعنا معظم جمهور المثقفين ، فأنت تستفيد إذن من قراءة القصة جزءاً مما تعرفه ، وجزءاً أكبر مما تعتقده عن الجنس البشرى . تستفيد ذلك من القصص ، أى من الكتب التى يؤلفها الرجال والنساء الذين قد يكونون فى حالة كبت ، أو عجز ، أو يأس ، ولكنهم دائماً يكونون أقوى شعوراً من غيرهم بما يحسه الناس ، وأقوى إدراكاً لدوافع هذا الإحساس . وهم الذين يجعلون هذا الشعور وسيلة تجعلك أكثر فهماً وتعاطفاً مما كنت عليه .

وهذا الكاتب صادق فى نظريته ، وفى بعض الحالات يكون علماء النفس مستعدين للإقرار بصدقه . وفى لحظة خصبة كان الدكتور «ثيودور ريك» (١) يتحدث عن دستويفسكى باعتباره (عالماً نفسانياً تفوق معرفته بالطبيعة الإنسانية معرفة كل أعضاء الجمعية الدولية لعلماء النفس) . ولو أن قارئنا عادياً كان راغباً فى قبول التجربة المتخيلة فى القصة على أنها حقيقة ، بصورة ما ، ولحد معين ، ولفترة طالت أم قصرت ، فإننا نجد علماء النفس راغبين دائماً فى تقبلها على أنها حقيقة تامة ، راسخة كالتجربة التى يستخدمونها دون تعديل أو تعديل ، والاختبارات التى يستعينون بها فى مهنتهم للوصول إلى التجربة الحقيقية . وقد أخذ فرويد من شخصية فى المسرحية الشعرية (٢).

(١) ثيودور ريك عالم نفسانى من أصل نمساوى (١٨٨٨ — ؟) وهو تلميذ فرويد ولكنه يختلف عن اتجاهه إلى حد ما ، وخاصة فى كتابه « الاستماع بالأذن الثالثة » الذى أصدره عام ١٩٤٨ ويتناول فيه الأفكار اللاشعورية للعرضى . « م »

(٢) يقصد أوديب ، والامم الذى أطلقه فرويد هو « عقدة أوديب » وسيجيموند فرويد (١٨٥٦ — ١٩٣٩) طبيب نمساوى ، مؤسس مدرسة التحليل النفسى ، اشترك مع جوزيف بروير فى علاج المستيريا بالنوم مفسراً أعراضها بأنها تعبيرات عضوية عن صدمات مكبوتة وصراعات نفسية لاشعورية ترجع إلى الطفولة ، ثم استعاض عن النوم بالتداعى الحر مؤكداً أن الطاقة المسببة لأعراض المستيريا التحولية طاقة جنسية . وقد أثارت نظريته فى تطور الفريزة الجنسية منذ الطفولة الأولى وفى عقدة أوديب سخط أطباء الأمراض العقلية « م »

— التي يمكن القول بأنها قصة خيالية — الاسم الذي أطلقه على مجموعة الطاقات التي تؤلف أسس نظريته النفسية . وتحتوى كتيبه وكتب مساعديه وخلفائه قدراً كبيراً من الفقرات التي تدرس الانفعالات المتوهمة وسلوك الشخصيات في القصص ، كما لو كانوا أناساً حقيقيين يتعرضون للتحليل النفسى . والأدب التطبيقي للتحليل النفسى ، ولأى فرع آخر من فروع علم النفس يتحول دائماً من العاطفة والسلوك الملاحظين في غرفة الفحص إلى أشياء لم يكن لها وجود ، إلا أنها وصفت في القصص دون نظر إلى أن الجوهر قد اختلف تماماً .

وفي حالات أقل ادعاء من ذلك نرى القاص يدهش للألفة التي يبدىها علماء النفس ، وإن كان لها ما يسوغها ؛ فالقاص عالم نفسانى ، فهو — فى النص الذى اقتبسناه من قبل — « أقوى شعوراً ، بإحساس الناس وسلوكهم . وكلما كان القاص ممتازاً قاده إحساسه إلى نتائج أكثر صدقاً ، وكان تصويره للانفعال والسلوك اللذين يخلقهما فى شخصياته المتخيلة ، موضع ثقة . وليس هناك اختلاف من ناحية الحقيقة ، أو الدقة ، أو العمق بين النظرات الصادقة للقاص العظيم فى الطبيعة الإنسانية ، وبين الاكتشافات الصحيحة التى يصل إليها العالم النفسانى فى ذلك المجال .

ويمكن — لو وضعنا تصنيفاً جيداً دقيقاً — أن نجعل قصص أمثال « تولستوى » ، « وبروست » ، على الرف نفسه الذى توجد فوقه بحوث أمثال « فرويد » . وما دام يوجد قصاص عظام فهم يستطيعون أن يتحدثوا مصادر الحدث ، والدوافع التى تحرك الناس ، وسلوكهم الخفى . ومع وجود قصاص يتفاوتون فى المستوى ، نراهم يختلفون فى درجة التعمق ، وإن كانوا يتساوون فى الصدق .

وما دام تساؤلنا عن ماهية القاص قد وصل إلى هذه النقطة ، فقد

وضعنا أنفسنا في مأزق . فقد سبق أن ذكرت أن القاص معرض لأن يكون أصم وغير مدرك في وقت حدوث الانفعال الحقيقي ، أو ربما يكون إدراكه سطحيًا لما يراه من سلوك يمثل أمامه . ومع ذلك فهو قادر على خلق شخصيات حقيقية إلى أقصى درجة بحيث يصور انفعالهم وسلوكهم ويفسر ما فاته أن يدركه أو يفهمه . وعلى هذا يكون المأزق هينًا . وقد وجدنا أن القارئ بحاجة إلى وسائل تحكم ارتباطه بالانفعالات المتخيلة في القصة ، كما أن القاص يحتاج إلى ما يعينه على ربط نفسه بهذه الانفعالات المتخيلة وكذلك الانفعالات الحقيقية . والجسر أو همزة الوصل تتحول لتكون واحدة بالنسبة للقاص والقارئ على السواء .

* * *

إن القاص يعمل في بيته ، والنظام السائد في البيت يتضمن أشياء عديدة تبدو في عيني زوجته وأطفاله أكثر أهمية من عمله . وهذه الفكرة قد تصدم النقد الأدبي ، ولكنها مع ذلك حقيقة . فالإدراك العام للأسرة قلما يتردد في التدخل في عمل فرد فيها يبدو أنه مشغول وهو ليس كذلك في رأيها . وقد تساءل « مارك توين » في إحدى المرات — حين رأى ابنته وهي تجر عربة دميتها في طول « بهو » البيت وعرضه — أليس من الخطأ أن ينجب الفنان أطفالًا ؟ كذلك صرح لي أحد كتاب القصة بأن زوجته طلبت إليه — باعتباره غير مشغول بعمل ما — أن يحمل لها الغسيل إلى الطابق الثاني ، وعقب على ذلك بقوله : « لأنني لم أستطع أن أجعلها تفهم أنني لو كنت أحمق من النافذة فأنا أعمل » .

ومن المحتمل بالفعل أن يعمل القاص بجد وهو بعيد عن مكتبه ، أكثر مما يعمل وهو جالس إليه . فالمفروض أن القاص يعمل معظم الوقت ، وقد يبدو في أثناء استغراقه في العمل لمن لا يعرفه متسكعًا يبدد وقته بلا هدف ، كذلك يبدو الجاروف الآلي الذي يحفر أساس بيت بلا عمل بالنسبة لجمهور المشاهدين من بعيد .

ومن الطبيعي أن نتصور أنفسنا أذكي الناس ، ونعتبر مدة نصف الساعة تأخيراً شديداً ، ونخيل لأنفسنا أننا لم نخذل في نتيجة أية مناقشة ، وأن القوى الفعلية تؤدي بنا إلى هيم أي مشكلة تبدو مستعصية على الحل في مناقشة تجري حول مائدة العشاء . وترانا واثقين بأن سمات تفوقنا سوف تظهر في زهو ونحن في طريقنا إلى المنزل أو بعد أن نأوى إلى الفراش ، حينما نغذى بطريقة ذكية قوة الإدراك أو الفطنة التي لم تكن في متناولنا عندما كنا في حاجة إليها ، وترانا نرد الحيف بكل قوة حتى إن الأصدقاء والغرباء وأفاضل الناس يجازفون بأنفسهم عندما يحذون حذونا وبذلك تكمن فينا جميعاً صفات الشجاعة والمهارة والحكمة والدهاء التي هي موضع إعجاب الجنس البشري ، أو ينبغي أن نكون كذلك إذا أوجدنا طريقة تعان عن تحقيقها في نفوسنا . أما عن نجاحنا الأكيد مع النساء فليس من المستحسن الحديث عنه هنا .

هذه كلها أمور متخيلة تبرز في خواطرننا، وهي تكمن في حافات شعورنا، ونحن نلجأ إليها بصفة دائمة هرباً من الحقيقة . وفي حياتنا اليومية العادية يوجد ألف سبب يغمرنا في التو واللحظة بأحاسيس قد تكون ذات حيوية أو تدعو للرثاء ، أو الاضطراب ، أو الفزع . وقلما تكون هذه الأحاسيس نتيجة تخيل هادئ . وقد يثير قول لصديق مشهداً متخيلاً في عقولنا ، يستحوذ علينا تماماً حتى إننا لا نتابع بقية كلامه . وكذلك موسيقى البيانو لا (الأرفع اليدوى) التي تنبعث من ركن في الطريق ، أو اهتزاز طرف ثوب امرأة ، أو ضوء يتلألأ من خلال زجاج سيارة ، كل ذلك أو بعضه قد يرفع الستار في النفس عن دراما لها صلة بهذه الأشياء . بل لسنا في حاجة إلى مؤثر خارجي يحركنا ، فهناك تيار من التفكير ينساب إلى جوار المجرى الرئيسي للشعور ، وفي بعض الأحيان يفيض عليه .

وحين يتحدث النفسيون عن تيار الشعور فإنهم يعنون في الحقيقة النهر

الذى تتصل به الروافد . فنهرا المسيحي للعقل يكون دائماً أسفل نهرا الميسوري .
والحقيقة أن كل شخص (يبدع) حكايات من وهمه ، فكثيراً ما تخيلنا أننا
متنا موتاً بطيئاً ، وأننا رأينا شخصاً يضنيه تأنيب الضمير ، وأننا ألقينا أنفسنا
تحت عجالات قاطرة نتيجة حوادث مؤسفة . ولا يوجد إنسان حى إلا وقضى
على الأدنياء بضربة قاضية في الجولة التاسعة ، أو أنقذ طفلاً من بيت يحترق ،
أو انتقم بشجاعة قاسية لما سببته له زوجته أو حبيبته من مهانة ، أو قاسى
من فرط حساسيته أو نبهه اللذين ينسكرها عليه العالم الفظ . ولا توجد
امرأة لم تستسلم بعد نضال طويل قادته بفن وقوة الجاذبية الجنسية ، أكثر
بكثير مما يرى العالم فيها ، أو ماتكون عليه حقيقة . وقد تكون هذه القصص
شائعة مستفيضة ، ولكنها في الحقيقة سلسلة تعبر عن الذات . وقد علمت
التجربة كل إنسان (فيما عدا المرضى بالعصاب « الهلوسة ») أن يتبع مثل
هذه الخيالات لزوجية وقت الفراغ فحسب . وكل إنسان يعرف طبيعتها جيداً ،
فهي مجرد وسيلة عابرة لخواطر سارة غير صالحة للتعبير عنها بالحدث ،
أو هي خواطر تحدث بصفة عامة شعوراً بعدم الارتياح أكبر مما يحتمله
المرء ، أو هي وسائل تصحيح وجهة العناية الإلهية التى منحتنا أقل مما نستحق .
ومعظم هذه الخيالات التى ترى متناثرة يكون منطقها خداعاً ، وتندفع إلى
حيث تريد تبعاً لهواها . وهى ليست أحلاماً ، ولكنها تشبه الأحلام من
ناحية عدم خضوعها لتوجيه من يصنعها ، وموضوعها هو فى الوقت
ذاته غايتها .

وبهذه السكيفية إذن يكون كل شخص قاصاً ، ولكنه قاص لا يبعث على
الرضا ، فالقاص الحقيقى ليس مجرد إنسان لديه موهبة التخيل أكثر سموا
ونماء من الآخرين ، ولكن لديه القدرة أيضاً على تنظيم تخيلاته فى نتائج
مترابطة ، وتقريبها من الحقائق . ومن العدل أن نقول أيضاً إن الخيالات
عنده فى بعض الأحيان ليست « أقل حقيقة » مما يحدث ، ولكن « أكثر

حقيقة ، . وليس معنى هذا أنه شخص يسيطر عليه القلق ، أو أنه من قبيل مرضى العصاب ، كما لا ينبغي أن نفترض أن القصة نمط تخيلي . ولكن الخيالات — بغض النظر عن طبيعته تكونها — تكون أحياناً وسيلة ربط القاص بالعالم الموضوعي . وفي هذه الحالات تكون أكثر مباشرة له من الحقائق القريبة إليه مثل الصداقة ، والتغذية ، والتعب ، في الدائرة التي يعيش فيها ، وغالباً ما تكون الخيالات أفضل من الحقائق . وفي هذه الحالات أيضاً تشكل الخيالات المسالك التي توصل إلى الحقائق . وفي إحدى هذه الحالات سوف يرى « سنكلير لويس » — بصورة مبهمة — ما كان حادثاً في نادي الروتاري ، وسوف يشهد الغداء في خياله أقل حقيقة من النادي .

ومثل هذه الخيالات أساس في كل قصة ، وهي تتولد بتأثير تجربة القاص على ذاته ، وتنبع مما يصادفه في حياته من احتياجات ، وإثارات ، واندفاعات ، ومضايقات ، ورغبات ، ومخاوف ، وآمال ، ومزيجات ، ومطامح . إنها تنبع من تأثير مجموع هذه الأشياء عليه منذ طفولته . ومن المؤكد — بناء على ذلك — أن تتأثر القصة بالتاريخ الشخصي للكاتبها . فهل القصص إذن تراجم ذاتية ؟ لاشك أنها كذلك ، ولكن أنى للقاص أن يحدث الافعال الذي يستثيرك في تجربة شخصياته إلا من داخل نفسه ؟ وما هو علم النفس الذي يمارسه القاص محترفاً إلا أن يجرب في نفسه حالات الواعي ، ونصف الواعي ، واللاواعي ؟ وما حاجته إلى أن يظهر عن طريق الطباعة أعظم شخصية خلقها وهي نفسه ؟ إن عنوان القصة يكون دائماً « اعترافات جان — جاك دوس باسوس » (١) .

ولكن يجب أن نتحرز في فهم تلك الحقيقة ، وفيما نعيه بوصف القصة .

(١) يقصد الكاتب أن قصص أمثال جان دوس باسوس تشبه اعترافات جان جاك روسو .

بأنها ترجمة ذاتية . لقد ذكرنا توا أن كل قصة هي «قصة ذات مفتاح» (١)، ولكن من يعثر على المفتاح . يحتمل أن يكون بعيداً عن متناول ناقد أو صديق فضولي ، ولكن قد يكون في الظواهر التافهة في القصة : كالشخصيات العابرة ، أو العلاقات التي لا تؤدي غير وظيفة ثانوية ، أو الأحداث الضئيلة الشأن التي تتعب في كتابتها ، وإن كانت ضرورية للتهيئة لأحداث عظيمة الأهمية ، أو شأن من شئون القصة يعتبر مجرد تدبير للقدرة على التنزل من الواقع .

والقصة الحقيقية ذات المفتاح — وهي قصص يعتمد كاتبها أن يحس القارئ أن الشخصيات المتخيلة أحياء حقيقيون ، أو شخصيات تاريخية — تزود القارئ بمفتاح مكشوف . وهذا النوع من القصص عسير الكتابة بحيث لا نجد إلا عدداً قليلاً جيداً منه . ويستطيع قارئ القصص غير الجيدة أن يكتشف بسهولة أن رداً عنها ترجع إلى الكاتب الضعيف المستوى ، أو إلى الدافع الاضطرابي الذي ألح عليه بالكتابة . ومعظم هذا النوع من القصص يمت إلى نوع من الهجاء الخفيف الذي يستمتع به القارئ ، لأنه يرى القاص قد حرف الشخصيات وزور في دوافعهم . ولا حاجة إلى التقصي الدقيق لمعرفة أن القاص يصطنع الأحقاد وأذى الانتقام بطريقة رمزية ، كما أن الأمر ليس في حاجة إلى استقراء عميق لمعرفة أن متعة القارئ « تنشأ بسبب توافق الأحقاد والآلام في القصة مع أحقاد وآلام نفسه بدرجة واحدة من الأهمية . وهذا سبب من بين أسباب قصر عمر الهجاء الخفيف ، أو موته ، وكذلك إثارته لنا ، وانكشاف منافاته للعقل حين نعاود قراءته فيما بعد . ولا بد لمعارك الأحقاد في القصة وألوان الانتقام أن تكون عميقة المستوى إذا أريد لها أن تعيش .

(١) Roman à clef تعبير فرنسي معناه القصة ذات الشخصيات الواقعية الحقيقية

والتي تكون معاصرة أحياناً ، ولكن يرمز لها بأسماء مستعارة . «م»

على أن القاص الجيد ، أو القاص الشديد التعمق ، يجد من العسير عليه أن يحتفظ من أول صفحة إلى آخر صفحة بشخصيات متخيلة تماثل النماذج الحقيقية . وقد يضعها في موقف تتولد منه العناصر الأساسية للشخصية الحقيقية ، أو ما يرمز إليها بوضوح ، حتى يمكن للقارىء أن يتعرفها . ولكنه في أثناء الكتابة سيجد أن الموقف يتغير ، ويستمر هذا التغير حتى تصبح المطابقة بين الشخصية المتخيلة والحقيقية باهتة ، أو تختفى تماماً . وقد يعمل ما في استطاعته ليصور بطريقة درامية خصائص «جين سميث» الحقيقية حتى يراها أصدقاءها مائلة بشخصها ، يساوكمها الخاص الذي يريد الكاتب أن يسخر منه ، أو يعاقبه ، أو ينتقم منه . ولكنه حين يصل إلى الصفحة الخمسين ، يصبح من العسير على أصدقاء جين أن يصدقوا أنها سوف تظل على ادعائها ، فإذا وصلوا إلى مائة صفحة أخرى أنكروها تماماً ؛ ذلك لأن «مريم» بطلان القصة التى تمثل شخصية جين ، لها شعرها الأحمر نفسه ، وبعض لوازمها اللفظية ، ولكنها صارت مع ذلك امرأة مختلفة تماماً . إن «جين سميث» فى الصفحة الأولى قد جرفت فى فورة خيال القاص كما وصفناها ، ولهذا أصبحت مريم تتألف من عدة نساء كان يعرفهن فى الحقيقة والخيال ، كما أنها بلا شك جزء متحرك من نفسه أيضاً ، ولو أنها حققت شخصية لنفسها ويصدق هذا على بقية الشخصيات ما داموا يمثلون قصة فى الحياة الحقيقية . ففهما يمكن الحقد الذى يريد أن يشتفى ، والجرح الذى يحتاج إلى الشفاء . والقاص يرتبط ارتباطاً قوياً بمواده أقوى مما يقصد إليه . وما يشعر بالحاجة إليه فى قصته يصبح من الضروريات ، وهنا يوجد جزء كبير من شخصيته دون قصد . ومن ثم يصبح للخرافة التى بدأ يكتبها — فى ضوء مختلف — معنى أكثر جداً . وهكذا تتضح لنا فى النهاية إحدى خصائص القصة التى يصح معها أن تسمى سحراً بالمدلول الدقيق للكلمة . فالقاص يجد من واجبه أن يقيم «جين سميث» فى مواجهة الحاجات المعقدة للمجموع السكلى المعقد الذى يرتب ديناميكية احتياجاته الخاصة من أجل

الدور الذى يجب على «جين» أن تؤديه . ولعل هذا السبب الإضافى الذى يدعو إلى الدهشه يفسر سبب تحول «جين» إلى كائن حى آخر اسمه «مريم» .

ونحن بحاجة إلى مزيد من مظاهر هذه العملية ، ومزيد من مثل هذا القاص الذى يأخذ على عاتقه أن يخلق شخصيات تتماثل مع الناس الحقيقيين سواء أكانوا أحياء أم أمواتاً . وإنا لنساءل : كيف يستطيع أن يصور شخصية «أدولف هتلر» أو ناظر مدرسته الابتدائية (الذى يبدو أنه أكثر إفزاعاً لمعظم القصاص من هتلر) ، أو هذه الفتاة التى كاد يتزوجها . كيف يستطيع أن يحول أى شخص حقيقى إلى شخصية فى قصة ؟ كيف يستطيع أن يجعل منك شخصية ؟ أو فلنقل بوضوح : ما هو الجسر الذى يمكنه من إدراك الحوادث المؤلمة أو الأفعال التى تتخلل حياتك والتى قلنا فى موضع سابق إنه غالباً ما يكون متعامياً عنها ؟ .

من الواضح أنه يجب أن يبدأ تصويره فى الخيال ، وقد رأينا الطريق الذى يتبعه ، أو السلك الذى يسرى فيه التيار . وعليه أن يتعرف إليك جيداً ، ويبدو أنه يجب أن يفعل ذلك عن طريق إحدى حالتى التخيل ، وهما مختلفتان اختلافاً جذرياً مع أنهما غير مفترقتين ضرورة . ومن المؤكد أنى أتآلف معك جزئياً بوساطة الخيال حتى أشاركك فى السرور أو الحزن (فأحسهما حينئذ حقيقين) — عندئذ ترانى أستجيب لحاجتك الإنسانية إلى التعاطف . ومن المؤكد أيضاً وجود خلاف بين استجابتي لما يحدث لك عن طريق تخيل ما قد أشعر به فى حالتك ، وبين استجابتي لمشاعرك عن طريق تصويرها بطريقة درامية فأتخيلها فى نفسى ، وكلتا الاستجابتين تحقيق للذات ، بمعنى أتى نجحت فى أن أصير أنت عاطفياً بطريقة ما وبصورة جزئية . ومعنى ذلك أن القاص يمنح شخصياته الحياة عن طريق تحقيق الذات ، وهنا أيضاً يوجد نوعا التخيل . ومن النادر أن يكون كل نوع

على حدة ، فهما متداخلان في أى مشهد يعرض لذهن القاص ، وإن كان يحدث أن يتغلب أحدهما على الآخر . وهذه الحقيقة لا تحدث إلا اختلافاً يسيراً بالنسبة للنقطة التي نبحثها الآن - (نحن نبحث الآن كيف يصبح السلك الذى يسرى فيه تيار التحول شيئاً حياً) - وإن كان من المؤكد أنها تحدث اختلافاً أساسياً بالنسبة لغيرها من نقاط البحث . فتاريخ حياة القصة مسهب دائماً ، فقصاص يوسعون فيه أساساً عن طريق إدماج تجارب الآخرين مع تجاربهم ، وقصاص يضخمونه عن طريق عرض تجاربهم الذاتية وانطباعاتهم عن الآخرين .

ولنتناول الآن السيرة الذاتية . ولكن لنضع أولاً علامة بدء محددة يمكن الرجوع إليها على فترات فيما بعد . لقد ركزنا على المصادر النفسية في القصة ، هادفين إلى وصف العلاقة بين القصاص وقرائهم . ولكن لا ينبغي - كما ذكرت من قبل - أن ننظر إلى القصة وكأنها قد صنعت بمعدات آلة ميكانيكية ، ولا أن ننظر إلى مؤلفها على أنه لوحة مفاتيح آلية . فلهذا ولا ذاك يعتبر جهازاً مغلقاً لا يجرى عليه الدكتور « نوربرت وينر » (١) دراسته . فقد تبدو كل مادة في القصة - في اللحظة التي يتم فيها التحليل النفسى - وقد اكتست لونا خفيفاً على الأقل ، يمت إلى شخص القاص . ولعل التكيف الكامل للقصة - ولو أنه غير مرئى - يكون قد تم بناؤه عند ذاك . وقد تكون هذه الفكرة صحيحة ، وقد أكدها لي المحللون النفسيون أكثر من مرة باعتبارها احتمالاً نظرياً ، ولكنى أشك في صحتها ، وسوف أذكر الأسباب التي أستند إليها حين يتاح لى ذلك . ويكفى القول الآن بأن الناس لديهم عقول واعية أيضاً ، وأن القصاص يستخدمون عقولهم ،

(١) أستاذ للرياضيات (١٨٩٤ - ؟) له آراء مشهورة منحه لقب « الأب المبرعى .

بالرغم من اقتراض الأصدقاء الناقمين على القصص عكس هذه الفكرة .
ولكن ينبغي أن نتذكر جيداً هذه الحقيقة في أثناء مضيئنا في البحث .

إن الكيمويين يعرفون ظاهرة ربما تكون مفيدة في دراستنا ، مثل قياس التمثيل . والمادة الكيميائية لها خواص تتحكم فيها تماماً ، وهذا ما يجعلها مادة . ولكن المركبات تتألف من عدة مواد ، لها أيضاً خواصها التي تتحكم فيها تماماً . والخواص النوعية في المركب مختلفة ومتميزة عن خواص المواد التي تتألف منها . وكلما تكونت مركبات أكثر تعقيداً ، كان للنظام الكيموي — العلاقات والتوازن بين المكونات — خصائص تتحكم في نشاط العناصر الأصلية . ويمكن أن نقول إن شخصياتها أصبحت لديها تجارب أو انفعالات مستمدة من النظام الكيموي نفسه ، وليس من المركبات التي يتألف منها النظام ، أو من العناصر الداخلة في المركبات . والشأن في القصة كذلك ؛ فالقاص ينكر ويحس الشخصيات في الواقع الحي ، إذ نماها في صورة علاقات ومواقف تنتج عنها القوى الخاصة بها ، وهو يعيش معها في العلاقات الديناميكية التي تحيا الشخصيات نفسها فيها ، بينما ينصت ويراقب ويشعر . ثم تبدأ قوة — متميزة عن قوته الداخلية التي تحرك الأشياء — عملها . ويتألف وهمه من القدرة على مزج انفعالاته بالمسادة التي تستمد منها الحياة عن طريق التأثير — أو الاتحاد الكيموي . وهو يمزج المواد الخاصة والعامة ليؤلف منها شيئاً جديداً يختلف عن كليهما . وما لم يكن نموذجاً بدائياً (لا أهمية له في البداية ولكن سوف تزداد أهميته فيما بعد) فإن سيرته الذاتية لن تكون تاريخاً بل مجرد رموز .

وحين تكون هذه النماذج البدائية (التي تشبه إنسان فولسوم) (١) موضع

(١) فولسوم تقع شمال المكسيك ، وقد عثر فيها على بقايا تدل على وجود الإنسان في أمريكا منذ نحو عشرة آلاف سنة ، ولكن لم يثر حتى الآن على بقايا إنسان فولسوم . والمقصود بالاصطلاح جين باند من الإنسان البدائي . «م»

اعتبارنا فمن السذاجة افتراض أن الكراهية بين شخصين اسمهما : « جون » و« هيرت » يحسدها ويمثلها شجار القاص مع أعز أصدقائه ، وكذلك افتراض أن المظالم التي سلطت على الشخصية المسماة « مريم » ليست إلا اعترافاً بأن امرأة متسلطة قد سبق أن عاملته بقسوة ، وكذلك سلوك الشخصية الأخرى المسماة « باتريشيا » لا يؤكد الإشاعة التي تتحدث عن علاقة بينه وبين ممثلة سينما . أما « بيل » بطل القصة فمن السذاجة أيضاً افتراض أنه القاص ، كما يتمنى أن يكون ، أو كما يتخيل نفسه .

ولو افترضنا أن « بيل » هو القاص حقيقة ، فلا بد أن يكون في الوقت ذاته مجرد عدد لا نهاية له من الأصدقاء والانعكاسات لأناس آخرين أثروا في حياة القاص . يضاف إلى ذلك أنه مركب من حاجات ورغبات وتعويضات وعقوبات ومخاوف ، بعضها خاص بالقاص ، وبعضها الآخر منتزع من مكان آخر ولكنه يستخدم هنا لأنه يحمل الخصائص والمؤثرات نفسها . وعلى هذا الأساس يمكن أن نعتبر إجرام الشخصية المسماة « هيرت » عملاً انتقامياً ضد أناس مختلفين أساءوا إلى القاص ، وتحديداً لبعض الذين أفرعوه ، واعترافاً عاماً بالذنب للتكفير ، والإحساس بالأمن معاً . ولا شك أن أجزاء من ذلك كله مستمدة من الحياة الخارجية للقاص ، تلك الأجزاء التي تظهر هنا لأن الانفعال المماثل يسلط عليها الضوء ويبرزها ، كما حدث في حالة « مريم » و« باتريشيا » ، ففيهما آثار نساء حقيقيات ، وكل منهما أيضاً صورة معقدة لشوق لم يشف ، ورغبة لم تنل غايتها ، وثار لم يدرك ، أو على النقيض من ذلك كله . وكل منهما إسقاط اضطراري لشطر من القاص نفسه . وشبيه بأولئك جميعاً ، الطفل الذي نصادفه في الصفحة الستين من القصة ، وخادم الأسرة العريقة ، والمدير الضعيف ، والجمع المتوعد الذي لا يبدو للعيان ، فكل هذه الشخصيات حين يتكلمون أو يتحركون ، فكأن القاص نفسه هو الذي يتكلم ويتحرك ، وإن كانوا يرتدون ملابس

تخفيه عن الآخرين . وهم بالإضافة إلى ما تقدم مركبات اتحدت عناصرها تماماً ، بعيداً عنه ، عن طريق التجاذب . وهم في النهاية صور أسقطت من الحشد الموجود داخل نفسه ، تلك الرواسب التي استقرت فيها باتصاله بأناس كثيرين ، كما أنها أشياء تنبع مباشرة من قلب الرغبة والخوف الذي يخفق فيما دون وعيه .

إن الجوهر النفسى ينقسم إلى مالا نهاية ، ولهذا فنحن حكاة في بحثنا عن أبسط التفاصيل التي يتألف منها نسق العلاقات أو الأحداث في القصة ، وإن كانت لا تؤلف مشهداً ، وقد تكون بعيدة عن القاص حتى ليكن اعتبارها مجرد شعور منقول يمنح حياة لرمز من الرموز ، وليكنها مع ذلك كله موجودة بحيث نجد السيرة الذاتية عبارة عن مغنطيس تحت الصفحة ، وبرادات دقيقة تتجمع حولها ... في سطور من الجمال والقوة على السواء ، ويجب ألا ننسى ذلك قط .

لقد تألفت الخيالات حتى الآن في نظام معقد للغاية ، ونتجت عنها شخصيات لأناس متخيلين تماماً ، يحيون ، ويشعرون ، ويعملون طبقاً لحاجاتهم ومنطقهم ، وتبعاً للصلات التي تربطهم جميعاً . وقد تحقق ذلك عبر طريق طويل منذ كانت الجزئية التي لا شكل لها ، والتي قذفت من مجرى نهير إلى مناطق الوعي المركزية . وليست هناك كلمة تصف ذلك العمل اللهم إلا الكلمة الشائعة : الفن . ولكننا حتى في هذه المرحلة المبكرة من بحثنا ، نستطيع أن نقول الآن شيئاً آخر : فلكي يتحول إنسان عن عمله — ولنقل مثلاً إن ذلك العمل صنع عجة أو جمع عمود من الأرقام — ويسبح دقيقة في هذه الجزئية من الخيال التي لا شكل لها ، فإنه يبتعد في الواقع عن الحقيقة ، ولكن إذا كان هناك نسق منظم للخيال يتحرك بتأثير مقدار الحركة في ذاته طبقاً لقوانين الأيض الخاصة به (١) ، فهو ليس ضرباً من الجنون ، والقصة

(١) اصطلاح من علم الوظائف والأحياء ، وأصله سيروية الشيء غيره وتحويله من

بالتأكيد ليست كذلك ، فمن الممكن إذن أن تكون شيئاً غريباً ذا شأن ،
ومن الممكن أن تكون جهداً في سبيل إيجاد الحقيقة .

وينبغي أن نلاحظ شيئاً آخر يحدث حين يكتب شخص ما إحدى
القصص . فهي تهدي إلى شذرة من التجربة ، كنا قد بلغناها من قبل عن
طريق قارى القصة . ومادمننا نبلغ الغاية نفسها باتخاذ طرق مختلفة ، فينبغي
أن نؤمن بأن هذه الغاية أساسية في فن القصة .

وكل قارى للقصص يقسمها (وقد يصنفها لأغراض أخرى) إلى
مجموعتين : مجموعة صغيرة تضم القصص الجيدة ، ومجموعة كبيرة من
القصص المتوسطة ، أو الرديئة . وفي القصص المتوسطة تحدث ظاهرة دائمة
التكرار ، حتى ليظن المرء أنها ثابتة . ففي عدد كبير من القصص المتداولة
تجد أن المشاهد التي تصور الطفولة مكتوبة بطريقة أكثر جودة وإقناعاً
وواقعية وحياة من بقية الأجزاء .

فالقصص غالباً ما ينجحون في تصوير أيام الطفولة أكثر من أيام
النضج والبلوغ ، حتى لو كان حياتهم الخاصة في فترة البلوغ أقل أهمية من
السنوات الخلابية (أو الساحرة) . أو كأن دافعاً كامناً منذ أيام الطفولة
كان أقوى من إرادتهم البالغة . وربما نجد أحياناً الشخصيات في القصة
المتوسطة ساذجة التناقض في الدوافع أو السلوك ، حتى نرى فيها سذاجة
الطفل في تصور البالغين ، أو الإحساس بانفعالات طفل تصورها انفعالات
شخص بالغ ، أو تبدو خالية من الحرارة كثيرة الزلل ، تصور كائنات حية
متناقضة تلوح كأنها أسطورية ، أو ترى فيها تخيل طفل للفضيلة والرذيلة ،
أو الخسة والبطولة ، أو الخطر ، أو القوة العضلية ، أو التدمير . وما يحدث
لهذه الشخصيات يكون ساذجاً غير معقد ، أو على صلة يسيرة بما يحدث في

العالم حولها ، تماماً مثل تصور طفل لما يدور حوله لو استطاع أن يعبر عن مخبوء أفكاره .

ويمكن القول باختصار إن موطن الخطر في إنسان له موهبة خيال غير عادية يتمثل في أنه قد يجمد عاطفياً في بعض فترات صباه ، فالقصة الرديئة ربما تكون رجعة إلى الطفولة ، والقاص الجيد حقيقة — الجودة بالمعنى الذي يقصده القارىء الناضج غير المشتغل بالأدب — يكون ذا مواهب متعددة بنسب مختلفة ، ولكن الأساس الشائع فيها أن يكون قد اجتاز مرحلة طفولته ، ليهب من الخيالات التي تتألف منها قصصه الانفعالات الصادقة للبالغين وإن كان التحرر المطلق من الطفولة مستحيلاً . ففي كل الفنون يصدق القول بأن قوة التوليد في خيال الفنان مستمدة من السنوات التي يكون فيها ضعيف التمييز بين عالم التجربة وعالم الخيال . ومع أن التاريخ الشخصى للقاص الناضج لا يمكن استفادته من قصصه — كما سبق أن ذكرنا — إلا أن النموذج المائل في تلك القصص يعبر عن نموذج كان ثابتاً في خلال طفولته . وليس للقاص أكثر من رواية واحدة لسيرة حياته .

وتعدل هذه الرواية — حين يمضى في كتابة قصصه — وتتحوّل ، وتقلب ، وتحوّل ، وتوضع في رموز ، وذلك حتى تصبح القصص التي تتضمنها مخالفة للنظرة الحسية ، ولكن يظل بحلمها ثابتاً وبسيطاً للغاية . وتستطيع أن تتأكد من ذلك لو نظرت إلى الأعمال الأدبية المجموعة ، فستجد فيها البساطة الرائعة : القضاء الواقع ، وغير الواقع ، الرغبة المتحققة وغير المتحققة ، انتصار القسوة أو الرقة ، العالم المنتصر والمهزوم ، الحياة الثابتة والمتغيرة . ستجدها خرافة ساذجة تشبه في بساطتها الشخص الذي يتهجى الحروف الأبجدية من كتاب طفل . ومن أجل هذا كان العالم يعيش في فزع أو في حلم عندما كان القاص صغيراً ، وسيظل العالم كذلك مادام القاص يكتب القصص . غير أن الفنان الناضج هو الذي يستطيع أن يحور الحلم ويحوّله

في اتجاه الحقيقة ، أما القاص الرديء فهو يكتب خرافات استجابة لدوافع طفل . والفنان الناضج يخضع هذه الدوافع لتهديب التجربة .

وفي كل قصة نجد أشكال الطفولة ماثلة ، وبعض ما تملكه من قوة التأثير على القارىء — كما سبق أن لاحظنا — يتمثل في تجاوبه وكأنه تجاوب طفل مع طفل آخر . ولكن في القصة الجيدة قوة أكبر يتحقق وجودها بقاء البالغين ، أو الأطفال الذين صاروا رجالا ، والذين لم يعودوا مسيرين بمخاوف الطفل ورغباته ، والذين يتخذ بهم الحلم شكلا يضاهي ما تكون عليه الحقيقة .

فالقصة الجيدة انتصار لمبدأ الحقيقة ، وللقدرة على التحكم ، وللإرادة الإنسانية .

وهي تظل انتصاراً تعويظياً ما دام قد تم الظفر بها مطبوعة ، والفن عامة هو عالم التجربة التعويضية ، فإذا كانت بعض آثار النضج ميسرة للفنان في هذا العالم فحسب ، فإن حياته تصبح خيراً أعمى ، لأنها تيسر لنا جميعاً تلك الآثار . وإذا لم يكن أحد منا قد استطاع أن يهدى تماماً الشيطان الصغير الذى نما فيه ، فإننا نستطيع أحيانا أن نحطم السلاسل التى تربطنا به عن طريق القصة الجيدة . وإذا كانت القصة أحيانا هى المكان الوحيد الذى يستطيع فيه كاتبها أن يكون نامياً تام النمو ، فمن الممكن أن تكون أيضاً مكاناً يستطيع القارىء فيه أن ينحى عنه تماماً الأعمال الصبغانية ، وأن يكون إنساناً آخر ، لن يصل إليه بذاته ، أى يكون رجلاً كاملاً .

الفصل الثالث

درجات الخيال في القصة

هذا البحث محدود الدائرة ، والحقائق التي تناولناها فيه هي الحقائق الخلفية ، ولكن لا ينبغي أن نسقطها من حسابنا بالنسبة لمجموع الحقائق بصفة عامة . ومن المناسب هنا أن نتذكر أن الناس يقرأون القصص للتسلية — للضحك — وأن القصص يكتبونها احتراقا .

وبعض تجارب الفن — وهو اصطلاح لا ينبغي أن يكتب بحروف كبيرة — تدخل في حياة كل فرد ، ولكن معظمها لا يدخل قط في حياة الغالبية العظمى من الناس . والقصة لا يمكن أن تلعب إلا دوراً ضئيلاً للغاية في حياة الفرد ، حتى في وسط أناس يقدرونها تقديراً عظيماً ، وذلك لأن معظم الذين يقرأونها يعتبرونها شيئاً هيناً قليل الأهمية . وإذا قال أى إنسان عنها أى شيء فمن الممكن أن يكون صادقا إلى درجة ما ، والدرجات تتفاوت .

ونظراً لأن التخيل في القصة خاص لأن الشخص يقرأها لنفسه ، لهذا لا يمكن أن تكون القصة فنا جماهيرياً ، ولو أننا يمكن أن نقول على سبيل المجاز إنها تقارب أن تكون فنا جماهيرياً ما دامت تصل إلى عدد كبير من الناس . فهناك بضع مئات من القصص تنشر كل عام في الولايات المتحدة . ترى هل يمكن القول بأن متوسط التوزيع ثمانية آلاف نسخة يستغرق توزيعها ثلاثة أو ستة أشهر ؟ وفي نهاية العام يكون نحو خمسة وعشرين ألف شخص قد قرأوا تلك القصة موضع الإحصاء . وبعدها توضع

على الرفوف في المكتبات الخاصة أو العامة باعتبارها مجرد قصة ، فلا يطاق لها أحد إلا مصادفة ، أو بناء على اقتراح شخص يتذكر أنه قد أحبها . ثم تفسح في النهاية مكانا لقصة أخرى بدأت تذوى في ذاكرة الناس ، وبعد ذلك تختفي ، إذ تصبح مجرد وجود مادي ، أو مجرد أوراق لا فائدة فيها .

تلك هي الاحتمالات التي تتعرض لها مثل هذه القصة التي تمثل أروع عمل لكاتب يحاول أن يعبر عن التجربة بأمانة كما فهمها . ولعله لم يحس بها إحساسا عميقا ، أو يفهمها فهما جيدا بحيث يطالب بأكثر من هذا الاهتمام العابر ، فقد كان غارقا في الإحساس بالآلم واستشعار الحاجة للتجربة الإنسانية ، كما أحس السرور والحزن بقوة ، ولكن تصويره لذلك كله يبدو أنه مصنوع وتافه ، ومن المحتمل أيضا ألا يكون صانعا جيدا ليتمكن من تحقيق غايته . وقد يوجد من بين خمسة وعشرين ألفا قراؤا كتابه كثيرون شغفوا به بدرجات متفاوتة ، وأقلية ضئيلة نسبيا كان تأثيره عليهم ضعيفا . وبما لا شك فيه أن كل قصة لها قراؤها الأوفياء ، وهم أناس هياتهم الظروف ليجدوا أنفسهم متوافقين مع القصة ، ومتجاوبين معها ، إذ يجدون بعض المعاني التي تتضمنها حياتهم مثبتة في القصة بإفاضة ووضوح . وأبسط رمز — مهما يكن تافها أو عرضيا أو سطوحيا — قد يستثير أعرق مشاعرنا ومعتقداتنا ، كما يبدو علينا حين تستوقفنا في الطريق — وقد شل الخجل حركتنا — عبارة تترامى إلى أسماعنا من أغنية تافهة ، ارتبطت في أذهاننا بتجربة مثيرة منذ وقت بعيد . وعلى أية حال نجد القصة المتوسطة المستوى لا تعنى الشيء الكثير لقراءتها ، ولكنها كفيلة بتسليية القارئ العادي ساعات قليلة ، لتجنبه الملل ، ولتحول اهتمامه بعيدا عن آلام الانفلونزا ، كما أنها تعمق — إلى حد ما — تخطيط الدراما الداخلية في نفسه — في أثناء قراءته لها — وتيسر له عمليات الهضم ، وتسرع بمفعول الجيوب المنومة التي يتناولها عندما يأوى إلى فراشه . ولهذا نجد انفعاله بها سطوحيا ، فهي

لا تترك أثراً في نفسه ، ولا يبقى منها غير ذكرى غامضة ، حتى إنه لا يستطيع أن يخبرك بالاسم الأخير « لمريم » ، أو يعرف سبب شعورها بالآسى . وقد يرجع هذا إلى جهد الشخصية العامة للقاص ، وإن كانت هذه الشخصية عاملاً من عوامل كثيرة يكتب بتأثيرها .

وعلى أية حال لو أننا ابتعدنا عن ناحية الركائز في القصة ، لو وجدنا الفنانين المبدعين قلة ، والتجربة الكاملة في القصة ليست ميسرة إلا لفئة قليلة من الناس ، وفي عالم القصة الصغير ، نجد من بين بضع مئات من القصص نشرت في أي سنة ما لا يزيد على خمس وعشرين قصة ، لها القدرة على الخروج من هذا العالم الصغير إلى العالم الرحب الكبير ، لتعالج بدراسة أعماق التجربة الإنسانية . فإذا بلغت ثلاث من تلك القصص مرتبة الامتياز فإنها تكون سنة حافلة . بيد أن القصص الاثنتين والعشرين الباقية ، التي لا ترقى إلى درجة الامتياز تعتبر جهوداً في سبيل الحقيقة . ويجب أنؤكد أن معظم الإنتاج القصصي السنوي يسير في اتجاه حقائق ضئيلة الأهمية . كذلك نجد أهداف القصص في العالم الصغير أكثر تواضعاً وتحديداً ، على حين تكون قدراتهم واضحة الظهور . والقصص بطبيعتها لا جوهرية لأنها تتناول أهم مظاهر الحياة تناولاً ضعيفاً ، أو هي تتناول الظواهر القليلة الأهمية ، السريعة الزوال . وشخصياتها لا تدرك إدراكاً عميقاً ، وأحداثها ليست ذات دلالات واضحة ، والخيال فيها بعيد عن الحقيقة ولا يدوم طويلاً ، ولكن من المهم لعالم القصة الصغير أن يعطى القليل من ذلك كله ، لأن القليل مطلوب أيضاً .

وأيضاً كان الأمر فالقصص تقرأ مهما كانت أهدافها محدودة ، أو تأثيرها الذي تحققه . فاقراء يندمجون معها بالطريقة التي شرحناها ، وفي هذا الاندماج نجد أن جميع القوى التي أفردناها تمضي في عملها ، تلك هي الحقائق

الخلفية . أما الأمامية فهي عبارة عن شخص يقرأ قصة بغض النظر عن الأسباب الدافعة ، أو الشعور الذي دعاه إلى ذلك . وبغض النظر عن مضمون القصة وتلك القوى التي أشرنا إليها كانت موجودة ، في حين كان القارئ يطالع القصة ولو في فتور ، فلا بد أن الخيال قد استحوذ عليه ولو قليلاً ، والدليل على ذلك واضح كل الوضوح ، فالقارئ لم يغلق الكتاب .

وهو في الواقع لن يفعل ، لأننا لو وجدنا عند أحد طرفي المنحنى — في الرسم البياني للقصة (١) — غايات الجنس البشري منها هينة ، وتافهة ، وسخيفة ، وكاذبة ، إلا أننا نجد تلك الغايات عند أقصى طرف المنحنى خالدة . وقد تخيل القاص الذي يكتب النوع الأول لا يقوى على البقاء بعيداً عن أشجار الغابة حيث يروي حكاية عن أحداث متخيلة تقع لقروء متخيلة أيضاً . وسوف ترى الفزع والإثارة والسرور في عيون هؤلاء المجتمعين حوله في دائرة ينصتون إليه — وهذا الذي تراه يتولد من السحر الساذج الذي ما دام قد أصاب القرد فهو يصيبني . وقد ينصرف المستمعون إلى شئونهم بعد دقائق ، ولكن تتابع الأثر سوف يستمر ما دام ورثة القروء يستطيعون أن يروا أنفسهم منعكسين على الشخصيات في القصة مهما تكن معتمة أو عابرة ، ويظلون دائماً تحت إلحاح الرغبة في اكتشاف ما حدث في مرآة الفصل الثاني من القصة ، وبالتالي ما حدث لهم .

والقصة عبارة عن رواية أحداث متخيلة تحدث لأناس متخيلين ، بالإضافة إلى القارئ الذي يتابعها في تسليم ودهشة ، وهي قادرة على هذا الإغراء . وجميع القصص إنما هي روايات مغامرات ، لأنها تدور حول حوادث غريبة في عالم غريب ، حوادث قد تزيد دقائق نبضك ، وتمسك

(١) تحدث السكاتب من قبل عما أسماه المنحنى ويقصد به الخط البياني لقصة ارتفاعه وانخفاضه أو جودة ورداءة . «م»

أنفاسك في حيرة . وهي أيضاً قصص بوليسية ، لأنها تدور في اتجاه الحل عن سر غامض ، وكذلك هي أساطير وخرافات .

وأكرر القول إنه إذا كان تأثر القارىء بالقصة طفيفاً وضحلاً ، فمن الثابت أنها تتضمن برغم ذلك كل الطاقات التي تحدثنا عنها من قبل ، وإن كان بعضها أو كلها في الحقيقة ، يعمل على الهامش البعيد . وما دامت القصة تستعرض جمهوراً من السامعين ، فمن المرجح أن تتضمن بحملاً مبسطاً الرموز وتخييلات مباشرة تمثل هذا الاتجاه . ومن المرجح أيضاً أن يكون التأثير بها وقتياً . ولا أعتقد أن قارىء هذا النوع من القصص ، يسهل عليه الانتقال إلى النوع الآخر العميق .

أما الانتشار العظيم الذي صادفته بعض القصص في السنوات الأخيرة ، والتي تنطبق عليها الظاهرة التي شرحناها ، ينبغي أن يفسر على أسس أخرى غير طبيعة القصة ، فكثير من الناس قرأوا « ذهب مع الريح » (١) ، *Gone With the Wind* و « عنبر إلى الأبد » (٢) *Forever Amber* مدفوعين بالسبب نفسه الذي جعلهم يشترون سيجار « لكى ستريك » أو « بيسودنت » ، وأقصد بهذا السبب الإعلان الواسع الانتشار الذي أغراهم فاستجابوا له . وكثير آخرون قرأوا هاتين القصتين للسبب نفسه الذي يدعوهم لارتداء قبعة من نوع خاص ، أو سماع موسيقى وقصة معينة من الفونوغراف ، وهذا أو ذاك أمر يشار إليهم فيه الكثيرون في الوقت نفسه .

(١) قصة مرجريت ميتشل (١٩٠٠ — ١٩٤٩) ؛ وهي قصاصة أمريكية نالت شهرتها الواسعة بهذه القصة التي كتبتها في عمر سنوات ونالت عليها جائزة بولتزر ، وباعت منها نحو مليون نسخة ، وهي قصة عاطفية جرت أحداثها في جورجيا في أثناء الحرب الأهلية ، وتصور وجهة نظر الطبقة المتوسطة في الجنوب . « م »

(٢) لكاثلين ونسور (١٩١٩ — ؟) وهي قصاصة أمريكية أصدرت قصتها تلك عام ١٩٤٤ ، ولها أيضاً العشاق ١٩٥٢ وأمريكا والحب ١٩٥٧ . « م »

غير أن تأثير الإعلان أو حكم العادة (المودة) ليس تفسيراً مقنعاً ، بل هناك عادات (مودات) دائماً في مجال كتابة القصة وقراءتها أيضاً . وقد فشلت مؤخراً عادة (مودة) أنتجت عدداً من القصص التي ترتاد المغامرات النفسية للسكاري ، أو حياة نزلاء مستشفى المجاذيب . ولكننا لا نجد قصة منها في مستوى رفيع ، أو حتى على شيء من الجد في أي مفهوم نقدي . وأحسنها قد يفيد صحة الاستدلالات في علم الاجتماع البشري ، وهذا نوع من القصص سبق أن اعتبرته متواضعاً ، أما الأنواع الأخرى التي أشرت إليها فهي من الوجهة النقدية تافهة . ولكن من المؤكد أن ظاهرة الإعلان أو حكم العادة لا يمكن أن يفسرا الانتشار الواسع لهذا النوع من القصص ، ويمكن القول ببساطة — ولكي ندرك الأمر في يسر — إنها النوع من القصص الذي سبق أن ميزته وليساعني الله في ذلك . ومن الممكن في أوقات الأزمات والقلق أن يتأثر عدد كبير من المأزومين القلقين بهذه القصص ، إذ يجدون فيها تجسيدا لبعض خيالاتهم ، ويستخلصون منها إحدى التجارب الرئيسية في القصة ولو أنها محدودة بوقت معين . وينبغي أن تكون هذه القصص أفضل من سواها حين تكون تجربتها عميقة ، وتأثيرها أقوى من أن يكون عابرا ، وهناك كثير من الناس ينالون كل ما يقدرون عليه من أقصى ما تستطيع القصة منحهم إياه .

والقصة التقريرية والاثروبولوجية (١) غالباً ما تعمل في هذا الإطار . فالانفعالات والمخاطر — على سبيل المثال — الناتجة عن احتكاك بين تيارات ، لا تنتج قصصاً جيدة إلا حين تصبح تجارب لآدميين يعيشون بوصفهم شخصيات مستقلة بنفسها ، إن القصص تدور حول الناس ، لا حول المناهج

(١) التقريرية التي تعني بوقائع حية لا دخل فيها للخيال ، والاثروبولوجية التي تعني موضوعها متصلاً بعلم الاجتماع البشري «م»

والمشكلات ، فالمناهج والمشكلات ، والمثاليات الاجتماعية إنما هي ضرورة أخلاقية ، ولكنها ليست قصة بنفسها . وبناء على ذلك نجد بمجمل رموز القصص التي تعتبر متخلفة بالمقارنة بغيرها قد يستحوذ على كثير من القراء الذين تزيد تيارات الفكر والشعور من حولهم حساسيتهم . ولناخذ مثالا على ذلك قصة « لورا هوبسون » (١) المسماة « اتفاق الجنتلمان » ، Gentleman's Agreement إن الخبير بالتكتيك الظاهري يرى مؤداها أن الإرادة القوية ذات الحيلة تكسب دائما ، ومع ذلك فالقصة نافمة . وقد يكون السبب في ذلك أن شخصياتها غير مقنعة لضعفها ، ولأنها بعيدة عن الحقيقة ، وتبدو متناقضة ، كما أنها مجبرة على موقف عرضي ، ولهذا نجد التجربة النفسية التي تخوضها هذه الشخصيات زائفة . وقد عالجت المؤلف تلك التجربة باتباع أسلوب ناعم ، وأجابت عن السؤال الذي طرحته بتجنب النتيجة . أما قصة « جويشالين جراهام » (٢) « الأرض والسماء العالية » Earth and High Heaven التي عالجت النزعة الاجتماعية المضادة للسامية فهي أكثر جدية ، بل تقارب أن تكون قصة جادة وفكرتها تتجسد في تجربة شخصياتها ، وتجربتهم حقيقية باعتبارها تجربة أحياء ، ومن ثم فهي حية . وقد عالجت الأنسة جراهام فكرتها بأمانة ودقة في خلال أربعة أخماس القصة ، ثم رفضت هي أيضاً التوصل إلى نتيجة ، أو ثبت عجزها عن ذلك فتوقفت . والقصة الرفيعة المستوى إذا عالجت موضوعاً قريباً من هاتين القصتين ، فإنها تكون أشد اتصالاً بالحياة منهما ، كما أنها توارى فكرتها تماماً خلف الشخصيات الحية ، حتى لا تبدو للعيان

(١) (١٩٠٠ — ٢) كاتبة اشغلت بالصحافة حتى عام ١٩٣٥ ثم بدأت كتابة القصص ، وأول قصة لها عن المهاجرين المتنوعين من دخول أمريكا (١٩٤٣) ، ثم اتفاق الجنتلمان (١٩٤٧) وقد ظهرت في فيلم . ولها أيضاً (الأب الآخر ١٩٥٠) و (احتفال) ١٩٥١ . «م»

(٢) (١٩١٣ — ٢) كاتبة من أصل كندى نشرت قصتها « الأرض والسماء العالية » عام ١٩٤٤ وقد لاقت نجاحاً كبيراً وظهرت في فيلم سينمائي ، وهي تتناول اليهود والمثل الأخرى في مونتريال . «م»

قط . ولكن القصتين خلقتا خرافة رمزية ، من الممكن أن يتأثر بها كثيرون ، ولو لم تعالج بعمق دائماً ، أو لم تكن أكثر من مصادفة عابرة .

ونجد الحكاية في مثل قصة « ذهب مع الريح » أكثر سهولة ووضوحاً ، لجميع شخصياتها ، ووسائلها ، ومؤثراتها عادية وقديمة ، بل مغرقة في القديم بالنسبة للقصة ، ولن يقول أحد عن إحدى هذه النواحي إنها اتجهت إلى العمق ، أو إن فيها كثيراً من الواقعية إذا تمعن المرء في حقيقتها ، ولكن الأنسة ميتشل (المؤلفة) لا تفنأ تذكرنا بأن القصة ماهي إلا رواية لأحداث متخيلة تحدث لأناس متوهمين — فمادامت الأحداث تجري لشخصيات تشبه الناس ، فسوف يوجد دائماً من يساند سليل القروء في شغفه بمتابعة الرواية . وفي القصة ذات الطول غير المحتمل نجد قليلاً من الانفعالات الصادقة ، ولكننا لا نعثر على انفعال واحد عميق أو قوى ، وإن كانت تستحوذ علينا لبراعة طريقتها الروائية ، لأن الحكايات التي تروى بها رموز أولية كافية لمساندة القصة في إقناع قارئها بأنها تحدث له ولو لحظة عابرة .

ولا توجد كلمة طيبة يمكن أن يقال عن قصة « عنبر إلى الأبد » ، ولو أن من العسير أن نتخيل قصة لا تملك من مميزات القصة الجيدة — بأى مقياس عادى — إلا أقلامها ، ولكن مهارة الأنسة ونسور الروائية ضئيلة ، وقصصها تتميز بالحركة الآلية فحسب . وحتى هذه الحركة لا يعتمد عليها ، فهي تتجمد من التكرار ، وإذا كانت شخصيات الأنسة ميتشل قد تجمعت نتيجة ما تعارفت عليه القصة من شخصيات يعتمد عليها في خلال تاريخها الطويل ، فهذه الشخصيات تستمد بعض الحياة على الأقل من قدم العهد بها ، على حين أن شخصيات الأنسة ونسور لا يكاد يوجد لها مظهر سطحي للحياة . ومن العسير أن تجد لحظة انفعال واحدة من خلال ركام الصفحات وإن كانت السكينة ماضية في ادعاء وجود هذا الانفعال ، فالأمس الفاضلة

وبقية شخصيات القصة تهمل الإحساس به . ولو ظن القراء أنهم سوف يجدون مظهراً للانفعال في تلك القصة ، فما أشبههم بمن يشترون البضائع بسبب إلحاح المعلن ، فالكاتبة هاهنا تلح عليهم أيضاً . والقارىء دائماً يكتب الجزء الأكبر من أية قصة (وتتمثل مهارة القاص في حمله على كتابة القصة متعمداً) ولكن نادراً ما يطلب إليه الكتابة بهذه السكيفية ، مثلما نراه مضطراً أن يفعل ذلك في هذه القصة . وما يصيب وجهة النظر الأدبية بالخرج أن مئات الآلاف من القراء ينظرون — عند إشارة القاص الواضحة التفاهة — إلى الأشكال الجامدة التي تحمل اسم « الشرف الارستقراطي » أو « الأنوثة الطاغية » ، فيهبونها الإيمان السكافي بدليل مضيق في القراءة ، ولكن ماذا يعنى مضيق في القراءة ؟ من الواضح أن حاجة سليلي القروء التي يستشعرونها من القصة التي يستطيعون الاعتماد عليها في خيالاتهم ، عسيرة التحقيق ، وحتى إذا تحققت هذه الحاجة ، فإنهم لن يعولوا كثيراً على كتابة القصة مادام من الممكن بقاؤها بعيدة عن المهارة والواقعية . . . ولا ينبغي أن نجزع لذلك ، فهذا الموقف لن يستغرق إلا أمداً يسيراً .

لقد ذهبت بنا « عنبر إلى الأبد » إلى أبعد مجال في القصة ، إلى منطقة الحدود حيث يطلق على السكان اسم « الفتية الشجعان » (١) أو « لاني بد » (٢) وفي طريقنا إلى هناك نمر دون توقف بأنواع أخرى من القصص أكثر إزعاجاً لوجهة النظر الأدبية . ويجب ألا ننسى في خلال ذلك تقديم السيد الميجل « لويد كاسل دو جلاس » (٣) ، وبخاصة لأنفسنا ، فهو يستطيع أن

(١) اسم سلسلة أمريكية للأطفال بقلم إدوار ستريت (١٨٦٢ — ١٩٣٠) « م »

(٢) شخصية من ابتكار ايتون سنكلير (١٨٧٨ — ١٩٠٢) وهو قصاص أمريكي خصب

الإنتاج ، وجعل من « لاني بد » محوراً لكثير من القصص منذ عام ١٩٤٠ حتى عام

١٩٥٣ حيث أصدر قصة « عودة لاني بد » . « م »

(٣) قصاص ومؤلف أمريكي يكتب في شئون الدين (١٨٧٧ — ١٩٥١) وله :

دعوة للحياة ١٩٤٠ ، الرداء ١٩٤٤ ، الصياد العظيم ١٩٤٩ . (وها من الإنجيل وقد

ظهرتا في السينما) ، النور الأخضر ١٩٣٥ . « م »

يكتب حكاية بموهبة ليست فائقة الأهمية ، بل على العكس نجد كثيراً من القصص من هم أفضل منه لا يملكون مثل موهبته . إنه يستطيع أن يتناول حظيرة المواشي — مثلما تفعل الأنسة ونسور — ويجعلها تتصرف بحيوية عظيمة — وهذا مالا تستطيعه.. وقد ظل باعة الكتب في خلال عشرين عاماً نادراً ما يبيعون أقل من اثنتي عشرة «دسته» من كتبه دفعة واحدة ، مما يدل على أن القراء يندفعون في الإقبال عليها في ابتهاج . وهذا هو بالضبط سبب فزع وجهة النظر الأدبية ، وذلك لأن الأنسة ونسور إذا كانت قد صنعت بطريقة تقليدية تصورات عاطفية بالنسبة للتجربة الفنية فإن دمجها في دوجلاس الصغيرة التي يسميها شخصيات تزييف التجربة .

ولم يعتمد دوجلاس ذلك بطبيعة الحال ، ولكن هناك بعض أنواع من القصص يمكن كتابتها بقليل من الاقتناع أو بلا اقتناع من الكاتب أصلاً بأن ما يقوله حقيقة واقعة . ولكن النوع الذي يكتبه دوجلاس ليس كذلك . فمنذ سنوات وضع دون ماركويز (١) أساساً للأجيال القادمة حين كتب يشيد بقصص هارولد بل رايت (٢) ، تلك التي استمد دوجلاس كثيراً من جذورها ، فقال : «إنها القيمة الأخلاقية التي تفوز بالمال ، وهي لا يمكن أن تزييف» . وقوام هذا النوع من القصص تحمس الكاتب لإيمانه بما فيها من أمور متعارف عليها ، وبدون هذا الإيمان لن تكون هناك جموع تتبع نوع الصياد العظيم الذي كتب عنه دوجلاس . وعند صدور قصة دوجلاس الأخرى «النور

(١) دونالد روبرت ماركويز (١٨٧٨ — ١٩٣٧) روائي أمريكي له قصص كثيرة ناجحة ، ولما كان إنتاجه الذي تضمن أشعاره كان أقل نجاحاً ، أصدر «الأحلام والتراب» ١٩١٠ ، أشعار وصور ١٩٢٢ ، اليقظة ١٩٢٤ وله مسرحية بعنوان «الساعات المظلمة» تروى الساعات الأخيرة في حياة المسيح . «م»

(٢) قصص أمريكي معروف (١٨٧٢ — ١٩٤٢) ، أهم أعماله «مراعى التلال» ١٩٠٧ عندما يكون الرجل رجلاً ١٩١٦ ومعظم قصصه تدور حول الحب والمغامرات . «م»

الأخضر ، Green Light . توليت شرح الظاهرة التي تستند إليها لقراء مجلة ستردي ريفيو . وأعتقد أن الشرح كان جيداً ، ولهذا سأنقل جزءاً منه هنا :

(إنه يقول لنا : إن الغاية الواحدة التي تزداد تتحقق . ويقول لنا : لا تدع قلبك مثقلاً بالشواغل ، إنه لا يقول لنا أكثر من ذلك — ولكن لا ينبغي أن تكون متعالياً . . . إن الملايين بحاجة إلى هذا القول . . . إنه يعطيهم ما يحتاجون إليه ، وما يرغبون فيه بالحاح وهو الأمان . وفي أوقات التدهور الاقتصادي (كان ذلك عام ١٩٣٥) يريحنا أن نعلم أن جموع البشر تتحرك إلى الأمام بإيعاز إلهي . وفي أوقات الكوارث يريحنا أن نعلم أن إنساناً آخر أصابته كارثة . وبما يريح الرجال الخائفين والضعفاء والجنباء أن يقال لهم إنهم سادة أقدارهم ، وإن لديهم قوة روحية تحقق لهم ما يريدون وإن الروح الإلهية — وهم جزء منها — تمنحهم قدرات معظمة ، بل وغير منظورة ، توصلهم للبطولة والنجاح الساحق . هذه كلها أمور تريخ ، وعندما توضع في اصطلاحات شعرية ، وغموض شفيق تكون عندئذ مقنعة .

والأفكار السامية الأثيرية القاصرة عن التفصيل الدقيق ينبغي أن تكون صادقة . وما ينشده قارئو قصص دو جلاس هو الاحساس بالراحة ، وهذا ما يجدونه فعلاً . فقصصه لا يمكن أن تباع على نطاق واسع إلا إذا وجد جمهوره ما يبحث عنه . . . إنه يستخدم أكثر رموز الفن تواضعاً ، ولكنها رموز خالدة ، ونجاحها على أدنى مستوى أدبي ، في أسفل القاع ، حيث الحنين والرغبة والرقى ، تفرض شكها دون حاجة إلى تفسير . هل مولى المدعية بحاجة إلى تفسير ؟ أو سانت إلمو ؟ أو العاصفة وأشعة الشمس ؟ أو « إذا أقبل الشتاء » ؟ (١) .

(١) واضح أن الكاتب يتحدث عن شخصيات وتعبيرات اصطلاحية موجودة في

وليس للقارىء أن يبتئس بما تعرضه ، فأمره لن يلبث إلا أمداً قصيراً .
 وحيثما تقترب القصة من الفن الجماهيري نجد ثلاثة أو ربما أربعة أنواع من
 القصة تبتعد فيها التجربة المتخيلة تدريجياً عن حقائق التجربة الأصلية ،
 وتهيئ نفسها لتكون مطابقة — تدريجياً — للعناصر الأولية ، أو لعلمها
 العناصر الجبرية لخيالات القارىء . وعندما يصل القارىء إلى النوع
 الأخير على الأقل — حتى ولو كان بمحض إرادته — فإنه يضل ؛ لأن الحياة
 — كما سبق أن ذكرنا — ليست كذلك ، أفلا تلام القصة على هذا التضليل ؟
 ألا يكون تأثيرها عندئذ مفسداً ، بل إجرامياً ؟ هل ينتج خير من التعلق
 بشاهد زور ضد التجربة ، أو من تزوير الحقيقة ؟ أليس ذلك ضعفاً من
 القارىء حين يرغب فى مثل هذا التزوير والشر من جانب القاص لمجرد
 إشباع رغبته ؟

إن هناك دائماً من يعتقدون أن القصص شر !!

لقد دعيت مرة إلى عشاء صغير ، وكان هناك ضيفان آخران هما :
 الأنسة «فرانيس بركنز» ، ووزير العمل . كما كان يوجد ثلاثة من
 القصاص ، أحدهم كان جيد المستوى ولا بأس أن نذكر اسمه ، إنها
 «رييكاوست» (١) . وقد قضت الأنسة بركنز ساعة تشرح فيها أن كتابة
 القصة وظيفة تصلح فقط للأطفال ، وأن قراءتها وظيفة تصلح فقط للمعجائز .
 وقد ذكرت — وهذا مؤكد — أن واجب الكبار أن يعملوا ليحدثوا
 شيئاً فى العالم (لتحسينه إن استطاعوا) وكتابة القصة أمر يتناقض مع
 واجبهم إلى حد بعيد . ليس هذا فحسب ، بل إنها إلى جانب ذلك مخالفة

(١) كاتبة إنجليزية الأصل (١٨٩٢ — ؟) اشتهرت قصصها بالتحليل النفسى
 وأهم أعمالها : عودة الجنوى ١٩١٨ ، الصوت الأجرى ١٩٣٥ ، المصباح الأسود ، البازى
 الأخضر ١٩٤١ . «م»

للسلوك الاجتماعي ، لأنه مما يبعث على الأسى أن الناس يصرون على قراءة القصة ، ومن ثم يبعدهم القاص عن العمل الذي هو جزء ضروري من الحياة . والقصاص تزود الشباب بأفكار خاطئة عن الحياة ، ولهذا فهي تجعلهم غير صالحين لها . وأشد من هذا خطأ أن يستسلم الكبار لغواية ما ينافي الحقيقة . ومما يثير المرء من القصة أن الحقائق خير من الأحلام ، وأن المرء قد خلق ليمارس نشاطه . والقصة ليست إلا دواء مخدراً . أما بالنسبة للعجائز فهي تصلح لهم لأنهم لم يعودوا يعملون ، ولهذا تكون الأحلام التي تنسجها القصة عزاء لهم في وحدتهم ، وبديلاً عن العمل . وعلى هذا فالأنسة بركنز لا ترى وجهاً للتصريح للقصاص بممارسة تجارتهم الصبائية إلا بين العجائز فحسب ، فهناك دائماً خطر وقوع صغار السن والبالغين المستوائين عن العمل تحت تأثير هذا المخدر ، فيصبحون من ضحاياه . ولقد شعرت بأنها إذا تولت الدعوة إلى هذا الاتجاه فلن يكون لكتاب القصة وجود !

كذلك وجدت آراء الوزير تعضيداً قوياً من الحاضرين ، وهي نفس آراء أحد اثنين من النقاد الأدبيين لهما تأثير خطير في تاريخ الأدب . لقد ذكر أن القصص أكاذيب ، وأنها تتناول مظهر المظاهر دون الحقائق ، كما أنها تخدع الأطفال . وليس في قدرة القصاص (أن يعلموا ويحسنوا الجنس البشري) . والحقيقة أن القضية لا تزال متعثرة ، فالقصاص ينظرون بالضرورة إلى الأشياء نظرة زائفة ، وبالتالي فهم ينقلون إلى قرائهم تأثيرات زائفة . وفهم في الواقع يتألف من سوء التفسير ، وسوء العرض ، وفساد القارئ الذي يضطر إلى تتبعهم . إن فهم سحر ، ولكنه سحر أسود (للشر) يؤثر في « ضعف العقل البشري الذي يؤثر فيه فن الشعوذة والمخادعة عن طريق النور والظل وغيرهما من الحيل والمسكائد الباردة ، التي تؤثر فينا كالسحر » بل لعلماء أشد سوءاً مما ذكرنا ، إذ تؤثر في أحد المصادر السفلية

للروح ، وتزيد من الصراع الدائر فيها . « إن المعروف لنا جميعاً أن الروح مليئة بأمثال ذلك ، وعشرات الآلاف من أنواع الصراع المماثلة تحدث في وقت واحد . » وهذا المؤثر في تاريخ النقد الأدبي طوال فترة تزيد على ألفي عام — لا يزال على سبيله ؛ فالقاص في الواقع يفضل (الانفعال والمزاج المتقلب) للروح . ولهذا فهو يفرعنا بتقديمه الأحلام بدلاً من الحقائق . ولا بد أن نستشار ، ولا نكون أطفالاً بعيدين عن عصرنا . ولناخذ مثلاً الرجولة التي تلزمنا لمواجهة سوء الحظ الذي يصادفنا ؛ فالظلال التي هي القصة — أو مظاهر مظاهرها — سوف تقل عزائمتنا لتفسح الطريق لليونة التي تفسدنا ، فنغرق في عالم أحلامها . ولكي نلزم جانب الصواب ينبغي لنا « حين يدور الحظ أن نوجه أمورنا في الطريق التي يراها العقل خيراً ، ولا نكون كأطفال تعثروا فأمسكوا بالجزء المصاب وأضاعوا الوقت في اللولة ، بل يجب أن نعود الروح دائماً استخدام العلاج في الحال ، لنبرئ كل ما هو مريض متعثر ، مبعدين صيحة الأسف بالفن الشافي ، (والفن الشافي يفهم هنا على أنها قوة الروح التي تنفذ من خلال الأوهام إلى الحقائق ، وهي التي تؤثر الحقائق على التخيلات) . وهذا كله يوصل الناقد إلى أقصى اتهام له : فالقصة فيها قوة « إفساد حتى الأخيار » . وهذا « من المؤكد شيء فظيع » . فالقصة على هذا الأساس شر ، وكذلك القصص . وكما يحدث في مدينة تسمح للشر بأن تكون له السيادة فيها وينحى الخير ، يكون الأمر كذلك بالنسبة لروح الإنسان ، فالقاص « يثبت بنيان الشر ، لأنه يفضل الطبيعة اللاعقلية التي لا تفرق بين الكثير والقليل ، ولكنها ترى الأشياء الواحدة مرة ضخمة ، ومرة أخرى ضئيلة — إنه صانع صور ، وهو بعيد جداً عن الواقع » .

لماذا نرى في محاكمة الشخصية التي تسمى سقراط في القصة ذات المفتاح التي كتبها أفلاطون أن القاص ملعون . إن سقراط مشترك في تأليف

أكثر التخيلات رواجاً في الأدب ، لأنه يتخيل المدينة الفاضلة . وهو لا يسمح للقاص بدخول هذه المدينة ، لأنهم رواد الوهم وضد الحقيقة ، وهم يضررون العقل بإثارة المشاعر وتغذيتها . ونتيجة لذلك يتذكر سقراط أن هناك غايات ينبغي العمل من أجلها ، ولهذا فهو يضيف حاشية إلى قائمة المبعدين ، إذ يقرر أن القصاص قد ينالون حق التوطن بشرط أن يكتبوا قصصاً تكون « تمجيداً للآلهة ومديحاً لمشهوري الرجال » . وفي المدينة الفاضلة المتخيلة كما في المدينة الفاضلة غير المتخيلة التي لم يرها العالم بعد ، سوف يغتفر للقصاص ما داموا يتبعون سير الجماعة .

ولكن كيف أوصل أفلاطون « الجمهورية » إلى الذروة وهو واحد من أنبل (١) الكتّاب على الإطلاق ؟ إنه يقول على لسان سقراط بعد هذه الفقرة مباشرة التي تحدث فيها عن الفنون « سأروي لك قصة » ، ثم يمضي سقراط ليقتص حكايته عن بطل اسمه « إربن أرمنيوس » وعن رحلة رمزية لروح تبحث عن مصيرها ، وكيف أن الروح تصارع القدر والحاجة ، وكيف اخترقت في درجة حرارة لائحة قفراً يباباً يسمى النسيان ، ثم تتأني عند نهر الغفلة (الذي يشبه الصور المتغيرة في الحلم ، فهو تارة سهل وتارة نهر) وأخيراً اجتازت ذلك النهر لتكون في مأمن من المآزق ... ولا أدري إذا كان سقراط أو أفلاطون ينبغي أن يسمح لهما بدخول المدينة الفاضلة ؟ فكلاهما قد تحول إلى قاص بلا مواربة . وكان عليهما — باعتبارهما قاصين — أن يوجدوا رموزاً هي مظاهر المظاهر ، عندما أرادا أن يعبرا عما يشعران به . ليصير بعد ذلك معنى التجربة الإنسانية . وقد وضعنا صوراً ضد نظام المدينة الفاضلة ، أخذ يتجاوب معها إغراء حاد في خيالات القراء

(١) إنه نبيل بما فيه من تفكير عظيم ، ونبيل بدقائق المثل الأعلى ، هذا بالإضافة إلى كونه أول بحث منظم في موضوع الحكومة الجماعية .

منذ ذلك الحين ، حاملاً إياهم بعيداً عن العالم الحقيقي ، إلى عالم يعيش في خيال أفلاطون فحسب ، ولو لحظة من حين لآخر ، إلى المدى الذي يستطيع القراء الوصول إليه .

وهكذا نرى أن القصص جميعاً في رأى الأنسة بركنز سيئة لأنها حلم بصور للقراء أفكاراً خاطئة عن الحياة ، ويعطاهم عن العمل . أما بالنسبة لأفلاطون — وهو يكتب على أساس مذهب السلطة المطلقة الذي اعتنقه النقاد المنهجيون منذ ذلك الحين — هل نقول إنه أسس الفسكرة النقدية ؟ إن هناك قصصاً صائبة وأخرى خاطئة . وقصص «دوجلاس» مقبولة مادامت صورها تؤدي إلى ورع ديني ، ومثلها القصص التاريخية التي تعبر عن الوطنية وتدعو إلى الفضيلة المدنية . ولكن معظم القصص شر ، بل شر مستطير بحيث تجب مصادرتها من المدينة الفاضلة ، لأنها لا يمكن إلا أن تولد الكذب . ولا تكف عن إفساد العقل بإساءة عرض الحقيقة . إنها تضلل الناس بأفكار خاطئة عن الحياة . (يوجد هنا تكافؤ ضدّين ، «فهوميروس» مقبول حين يمجّد الآلهة ، ولكن من طبيعة «هوميروس» أنه لا يستطيع أن يدرك التجربة لأول وهلة ، وأنه لا يستطيع أن يحكى بصدق ما يشعر به النجار أو الطبيب ، ولهذا فهو لا يستطيع أن يعلم أو يرفع من شأن الجنس البشرى ، والسماح له بالتوطن في المدينة الفاضلة له أساس ، في حين ينفي عنها دوجلاس بمصادرة حقوقه على أساس آخر) . والنقاد المنهجيون الذين ساروا على نهج الأفلاطوني ، والذين يحررون اليوم النشرات النقدية الدورية المستنيرة ، مقتنعون اقتناعاً راسخاً بوجود أنواع صائبة من القصة وأنواع خاطئة ، وطرق صحيحة وأخرى خاطئة في كتابتها . وهم عادة يجعلون للقصة أكثر من وظيفتين ، وأهم ما ينشدونه منها أن تمجّد الفضيلة ، وإن كانت الفضيلة التي ينبغي تمجيدها تتغير بطريقة دورية محسوبة

على الأرجح (١) . إلا أنهم على استعداد دائماً لإقرار بضعة أنواع من القصة على أنها صحيحة وسليمة وجيدة . وهؤلاء النقاد يرفضون عادة وبانتظام قصصاً أخرى على الأساس نفسه الذي جعل معظم الأنواع ممقوتة بالنسبة لأفلاطون . ومن ذلك رفضهم للقصص الهزلية من وجهة النظر الأفلاطونية باعتبارها (خادعة للأطفال) ، وبناء على ذلك فهم يعتبرون « دوجلاس » ، والآنسة « ونسور » ، والآنسة « ميتشل » ، خطرين (إن لم يعتبروا الآنسة « هوبسون » كذلك) ؛ لأنهم يعرضون الحياة في وضوح ودلالة على غير صورتها . ويدخل في عداد ذلك مجموعة ضخمة من القصص ، وصفها حديثاً أحد النقاد بأنها (نفاية ثقافية صنعت لرضى أذواق الجملاء وأنصاف الجملاء . . . والطبقات الساذجة) وقصص هؤلاء الكتاب تزييف الحقيقة وتعطى القراء أفكاراً خاطئة عن الحياة ، وتجعلهم يتهاونون ، كما أنها تفسدهم بلا شك .

وقد حذرنا عدد من أطباء الأمراض العقلية — الذين أرادوا أن يصادروا الكتب الهزلية لأنها قد تخدع الأطفال — من قراءة القصص التي تشبه الحقيقة ، لأنها في نظرهم تثبت خيالات القراء الكاذبة التي يعوضون بها نقائص موجودة فيهم . وهؤلاء القراء حين يقبلون عليها ربما لا يكونون بمستطيعي التمييز بين الواقع والخيال ، والقصص التي تفعل ذلك تحير الناس ، لأنها تدخل الوهم إلى التجربة الإنسانية ، وتجعل غير الحقيقي يبدو حقيقياً ، وتعطى أجوبة خاطئة عن أسئلة القراء . ولهذا فهي تخون

(١) من المرجح أن القاس الذي اقتبست بعض أقواله في الفصل الثاني كان يثرثر عندما قال إن الدورة الزمنية النقدية والمطلقة تتكرر كل ثلاث سنوات ونصف سنة . وقد بذلت جهوداً شاقاً لاستخراج الدورة الزمنية للتغير في النقد الأمريكي منذ عام ١٩٠٠ ، فوصلت إلى فكرة حدوثها كل ثمان سنوات ، وهو بالتأكيد الحد الأعلى . ولعل الرقم الذي تصوره القاس يمثل دورة زمنية متداخلة مع أخرى . (فكرة الدورة أنها فترة تكمل فيها أحداث أو ظواهر متشابهة) «م»

بصورة خطيرة — تصل إلى حد الكارثة — الثقة التي يضعها فيها القارىء ، لأنها تدعه يحلل نفسه والعالم الذى حوله بطريقة خاطئة ، وهى قد تزيد فعالية قوى اللاشعور فى عقله حتى ليبعد تماماً عن الحقيقة . وقد اتخذته وتضحى به بصورة خطيرة حتى إنه ربما يقاسى من أذاها . وهى قوة تشمل أسلحته التى يجب أن يحارب بها معركته الياثسة ضد مجافاة الحقيقة حتى تدور عليه الهزيمة . وقد تحكى القصص أكاذيب للقراء على الرغم من قول أفلاطون بضرورة سعى الروح للبحث عن الحقيقة . وأخشى أن نكون مضطرين إلى متابعة هؤلاء المفكرين إلى حد ما ، لأننا لانستطيع أن ننكر أن كثيراً مما تصور به القصة الحياة كاذب ، وأن كثيراً من القصص تقرأ لأن المتوقع منها أن يكون تصويرها كاذباً . وقد خطر لى — بناء على معرفتى الواسعة بالقصاص — احتمال بعد القليل منهم عن خطأ الإدراك والفهم ، وأن بعضهم يكتبون القصة بدافع سوء توجيه داخلى يجعل من الصعب عليهم إدراك أو تمثل الحقيقة ، ونجد بعضهم يكتبون القصة بغرض تعمد حكاية الأكاذيب عن الحياة . ومعظم القصاص يقفون إزاء أى حدث فى خط الوسط حيث يتقاسمون متوسطات جمل ، وخرافات ، وأخطاء الجنس البشرى . والذين يوجدون على يسار هؤلاء يكونون أكثر منهم خديعة ، ولهذا كان احتمال خداعهم الأطفال والبالغين أكبر من الآخرين على الرغم من نياتهم الطيبات . وفى ذلك الخط المتوسط ينبغى أن نتوقع وجود قصص يمزج فيها التلفيق والخطأ غير المقصود — وهو أمر محتوم — بالمادة الموثوق بها التى تصور الواقع . ولا أرى مخرجاً من ذلك كله إلا تحريم القصة تحقيقاً للحياة الخيرة التى اقترحها أفلاطون — ولست أرى سبباً لاتخاذنا هذا الاتجاه ، فليس ثمة ما يدعونا إلى التسليم للمقاومة العنيفة التى يبديها الفلاسفة والنقاد وأطباء الأمراض العقلية ضد القصاص . وأعتقد أن قارئ القصص ينبغى أن يجرب حظه ويغامر ، وهو معتاد على ذلك ، بنقض النظر عن القصة ؛ إذ يعيش مضطراً أن يكيف نفسه حسب عالم تصل إليه

الحقائق فيه ، مشوهة عن طريق أنواع مختلفة من السلطة ، أو أصحاب التخصص الذين يلجأ إليهم . وعليه أن يشق طريقه بقدر ما يستطيع في غمرة أخطاء أطباء الأسنان والاقتصاديين — على سبيل المثال — وليس كل ما قاله الفلاسفة ونقاد الأدب عن الحياة قد تحول في النهاية ليصبح حقيقة ، ويمكننا أن نفترض أن طبيب الأمراض العقلية العادي يخطئ في فهمه للتجربة .

ولكن لنحصر كلامنا الآن في الفلسفة والنقد وطب الأمراض العقلية ، على أساس مرافعة الدفاع حين لا يعترف بارتكاب الجريمة وإن كان يعرض المتهم للعقوبة كما لو كان مجرماً (١) . صحيح أن القصص في بعض الأحيان تسيء عرض التجربة ، سواء أكان ذلك عفواً أم تعمداً ، وأحياناً أخرى تعطى القارئ أفكاراً خاطئة عن الحياة . ومرات تثبت وتقوى خيالات القراء البعيدة عن الحقيقة . ومرات أخرى — لعلماء أكثر من سابقها — تعرض الحياة ، لا كما هي ، بل كما يتمناها كثير من القراء ، مشوهة بالضعف الباعث على الأسى . فما أعظم الشر في ذلك ، ولكن أهو شر حقيقة ؟ إن من الممكن إثارة هذه الأسئلة والمشكلة كلها المتضمنة إياها ، باعتبارها باعثة على الحزن ، ولكن ليس بصورة قطعية ، إذ يمكن القول إن شغف الجنس البشري بالقصة يدل على الحاجة الماسة إلى استخدام دواء معروف بأنه خطير ، أو يدعو للأسى . ونضيف إلى ذلك أنه مادامت هناك حاجة ماسة ، فلا يمكن التصرف إزاءها نيابة عن الحقيقة أو الحياة الخيرة . فهناك من يعلنون أن الخمر خطر داهم ، ومع ذلك يصر الناس على شربها ، بالرغم من كل ما فعله الفلاسفة والأطباء والنقاد المنهجيون لمنعها ، وذلك منذ اكتشفت عمليات التخمير والتقطير . وقد أقبل الجنس البشري على شرب الخمر وتدخين الطباقي مع أنهما مخدران وكلاهما يعتبر شراً ، ويجب أن تضيف إلى ذلك أن فرويد ،

(١) هذا تفسير مني لنص مادة في القانون الجنائي عبر عنه الكاتب باصطلاح لاتين وهو

Nolo Contendere «م»

قد وضع فن القصة في مرتبة أعلى من المخدرات والخمر ، في فقرة يناقش فيها الحاجات الضرورية للجنس البشرى ، اللازمة لبقائه ، والبحث عن الهجة في عالم تكاد تكون السعادة مستحيلة فيه (١) . ويجب أن نشير في النهاية إلى تلك الحلقة من القروء التي تنصت إلى قصة ، وإلى الأجيال التي خلفتهم ، ومع الإشارة إليهم لابد أن نقول : ليس لدينا جواب عن ذلك .

على أننا لسنا في حاجة إلى التخلي عن القضية ، والمعنى المتضمن في حلقة من المستمعين مختلف عنها تماماً . وقد تناولنا جانباً من هذا الموضوع فيما عرضنا له من قبل . ويسرنا أن نبعث إلى أطباء الأمراض العقلية بأولئك الذين لا يستطيعون التمييز بين الخيال والحقيقة ، لأنهم مصابون في عقولهم ، وهذا أمر مؤكد ، لأننا بوصفنا عقلاء نعرف بعد مجهود ، التمييز العسير بين الخيال والحقيقة ، متوسلين في ذلك بالقصة . وهو مؤكد أيضاً لأننا نعلم أنه لا توجد أميرة تدلى بشعرها لنا من أعلى البرج ، ونحن مسوقون لقراءة قصة ينبغي ألا نقرأها إلا إذا استطعنا أن نقنع أنفسنا بإمكان حدوث ذلك . وهذه الحقيقة تبرز في القصص التي هي من نوع الخيالات . حقيقة أن القاص لا يضلل القارئ ليؤذيه عندما يعلن له منذ البداية : إن القواعد المعتادة مؤجلة في مدى ثلاثمائة صفحة ، وأنا أكتب هذه القصة « كما لو كان ، كما لو كان طعام الآلهة يمكن أن يؤدي إلى مثل هذا النماء الممول ، وكما لو كان الرجل الذي يسمى « الخنيس » يمكن أن يراقب الرجل الذي يسمى « الأحد » ، فيحدث هذه التحولات في نفسه ، ويظهر هذه القوى في عالم ، نجده — على النقيض — يسود فيه القانون الطبيعي . والصورة السكاذبة الناتجة عن قصص الخيالات يمكن أن تكون ملزمة كأكثر القصص واقعية ، ويستطيع القارئ أن يتابعها في شغف واقتناع ، بل يحس انفعالا يماثل في قوته ما يحسه

(١) هذه الفقرة تؤدي إلى نتائج مهمة بالنسبة للفنون ، نتائج تنفي النرض الذي يجمعه « فرويد » هنا وسيلة لتركيز المشكلة ، وسوف أتفيس أجزاء منه فيما بعد .

من رعب يهدده حين يجرى فأر في حجم سانت برنار على أرضية الغرفة في قصة لأميل زولا (١).

إن قارئ القصة الخيالية قد يتقبل الكذب الصراح في هذا التاريخ وهذه الظروف فحسب ، ولفترة ثمان أو عشر ساعات ، فيتحول الرجال إلى جياد ، والنساء إلى ثعالب ، ويسكن الرجال الأرضيون الكواكب ، ويسقط الثلج بلا انقطاع عدة أسابيع ، وكل الرجال يعقمون ما عدا واحداً ، وكل فتاة تطول أو تقصر حسب رغبتها عن طريق قضم طرف الفطر . ونحن لا نستطيع أن ندين «لويس كارول» لأنه (يؤذى حتى الخير) هادماً الإرادة الإنسانية ، أو مضحياً بالمواطنين الشرفاء ، بتقديم أفكار خاطئة لهم عن الحياة ، بعد أن نشر مذكرة تفسيرية يقول فيها إنه بصدد استخدام الخداع في محيط العامة ، والقارئ الذي يفترض صحة أن الشقراء قد نشرت نصفين ، إنما يحسب ذلك عليه . فإذا كان القاص صريحاً هكذا ، فهل يمكن أن نفترض من ناحية أخرى أن القارئ الذي اندفع وراء الوهم قد اتقى الأذى ؟ إننا إذا واجهنا بالعقل شخصاً يظن أن المنشار قد قطع بالفعل وسط الحسناء ، فينبغي لنا أن نستدعي الإسعاف على الفور ونعتقله . والقارئ المفتون لا يقبل الفكرة الخيالية التي تقول إن «أليس» تستطيع أن تطول بارتشاف سائل من زجاجة كتب عليها : (اشربني) على أنها حقيقة ، فهذا كذب ، ولكنه كذب مسموح به ، والقارئ يتقبله حين يقرأ القصة .

(١) روائي فرنسي (١٨٤٠ — ١٩٠٢) يرى أن تقوم القصة على التفكير العلمي والوصف الدقيق الحقيقي للمجتمع ، وقد كتب رباعية عن الاشتراكية ومابقة البروليتاريا ممثلة في عمال المناجم ، صدرت منها ثلاثة أجزاء فقط : المصوب ١٨٩٩ ، العمل ١٩٠٦ ، الحقيقة ١٩٠٣ ، أما سانت برنار فهو رجل دين فرنسي (١٠٩١ — ١١٥٣) اشتهر بأخلاقه السامية وقوته الخطابية وبراعته السياسية . «م»

وهذا التقبل أو الرضا حين يختار أى قصة يجعلها مرخصة مهما تتضمن من خداع ، أو توسع وتثبت ما بنفسه من أوهام . وهو يتفق مع ما ذكره « دوجلاس » ، بشرط أن يتمكن « دوجلاس » من بث القوة فى الأوهام ، وهذا أمر يقبل عليه فى سرور . عندئذ تصير الأحلام حقائق فترة من الوقت ، وتفوز الفضيلة ، ويصبح الإنسان سيد مصيره . ولكن ذلك كله لن يستغرق إلا فترة قصيرة ، وكل قارئ يعرف ذلك . وقد يرضى أوهامه الكاذبة بتلك الأوهام البعيدة عن الحقيقة ، ولكن لأمد محدود ، فهم لن يستطيع أن تبقى فى ذهنه بغير تحديد حتى يغلق القصة .

وقد كتب لى صديق فى هذه النقطة يقول : « إن أحلام اليقظة فى القصة أقل تضليلاً من تلك التى نخترعها فى خيالاتنا ، لأنها بالنسبة للكائن العادى تحصين ضد الأوهام المؤذية الخاصة ، وكلما زاد إيغالها فى أشكال «السوبرمان» و«سندريلا» ، قل احتمال خطأ تمييز معظمنا لها عن الحقيقة » . وهذا أمر مؤكد ، ويجب أن ألح على فكرة التحصين أكثر من إلحاحى على الفكرة التى لها غاية الأهمية ؛ وهى أن الخيالات فى القصة يمكن أن تكون بديلاً لخيالات أخرى لا لحقائق . وأساس فكرة التحصين أو التطعيم تلتقى بمبدأ أشرت إليه عدة مرات ، وهو أن قارئ القصة قد يرضى بالخيالات فى اطمئنان .

ولم يتردد أطباء الأمراض العقلية ولا النقاد الأدبيون (ولا أتذكر فلاسفة عاجلوا هذا الموضوع) فى إخبارنا أن قارئ القصة البوليسية قد يرضى نزعة شريرة فى نفسه ، بطريقة رمزية آمنة . وما من أحد منا لم يشعر بهذه النزعة فى بعض الأحيان كأن يقتل زوجته أو أمه أو أخته . ولا نستطيع أن نفترض أن الفكرة الخاطئة عن الحياة التى يشيعها كاتب القصة البوليسية يمكن أن تنجح فى إقناعه بأنه قتل زوجته ، أو أن تقنعه بوجود فرصة سائحة لقتلها . ترى هل يمكن أن نستنتج أن القارئ يسوغ

له وهمه أنه نام مع البطالة كما تروى أحداث القصة ، ومن أجل ذلك يرسخ اعتقاده بأنه نام مع «جين سميث» في الواقع الحسى ، أو أن الفرصة سوف تسمح له إذا حاول ؟ لا أعتقد ذلك ، بل أشك في أن أى شخص بمجرد أن ينتهى من قراءة مجموعة أفكار ملفقة مصنوعة عن الحياة التى تسمح له — لبضع ساعات — أن يتزوج ابنة رئيسه في العمل فتشول إليه الشركة ، وأن يشتري بيتاً في «ريفررود» — هذا الشخص لا أعتقد أنه سوف يشعر بالرغبة في التحدث بالتليفون إلى زوجة متخيلة ، لم يحصل عليها في حياته ، ليقول لها إنه سوف يقابلها في نادى البلدة الذى لم ينتم إليه قط . وأشك أيضاً في أنه سوف يدع نفسه ليستحوذ عليه أى اعتقاد راسخ لا يقدر على تنفيذه في الحال . والأفكار الزائفة في القصة الرخيصة أقل حركة وحيوية من الأفكار التى يتزود بها الإنسان بكثرة من الدين والاجتماع . بل هى أدنى منها قوة بكثير لأنها تعتبر حلاً ، وهذا الحلم تعرفه كأنه من الأشياء المؤكدة ، وذلك لأننا حين اخترنا القصة لنقرأها فقد تطوعنا بجعلها حلاً .

وبالإضافة إلى ما تقدم نقول : لو كانت هذه الأفكار الخاطئة عن الحياة تطعماً كما يقول صديقى ، فإنها تعطى حصانة ضد (الخيالات الخاصة المؤذية) ؛ إذ أن لها القدرة عليها ، والخيالات الخاصة كرات تندفع حيث تريد ، ولكن الخيالات الأخرى تسمى فى القصة الجيدة الشكل الفنى ، ولها تنظيم داخلى ومنطقى . ولهذا السبب يؤمن جانبها ، لأنها تسمح للخيالات المؤذية الخاصة بالانطلاق ، باعتبارها غير قادرة على أن تفعل ذلك بنفسها نظراً لاضطرابها وتناقضها . إنها صورة صحيحة للحياة العقلية لأنها منتظمة ، وهى لا تزال صحيحة ، لأنها قادرة على إطلاق الخيال . والفكرة الزائفة عن الحياة ليست محدودة تحديداً ذاتياً فحسب ، ولكنها تحصن المرء ضد احتمال العمل بالقياسات الخاطئة ما دامت قد قدمت عملاً رمزياً .

وهي تبدو معقولة لإصلاح دستور المدينة الفاضلة لكي تنعم بالمواطنة على أشد القصاص عاطفة وأكثرهم بعداً عن الأمانة ، ولكن بقي شيء ينبغي أن يقال ؛ وهو أننا بما لجئنا للقصة من حيث أصلها قد كشفنا عن أساس آخر من أسسها يعتبر تبريراً نهائياً لوجودها .

إنه عنصر تركت الحديث عنه ، ولكنني سوف أتناوله في هذا التحليل ، قبل النهاية بقليل ، وأقصد به ببساطة أن ما نتفق على تسميته بالافكار الزائفة في القصة النافذة ، له نظام ومنطق وشكل ؛ وذلك لأن القارىء يستطيع أن يتقبل ما في هذه الافكار الزائفة من أوهام . ولكن من الطبيعي أن الشيء نفسه يحدث في أرقى مستويات القصة . والتجربة غير المترابطة تستبعد في القصة ، لأن ما يحدث فيها يرتبط كله بالشخصيات وبخيوط الحياة التي تحركها ، ولا يمكن أن تكون التجربة عكس ذلك ؛ إذ أن في المستطاع تقديمها عدة سنوات في حيوات كثيرة . وفترة عشر ساعات من القراءة في أى حدث أقصر من المدة التي تستغرقها القصة بمقياس الزمن الحقيقي . ولن يستطيع القاص — حتى لو أراد — إلا أن يتناول ما يتصل بقصته فقط ؛ إذ ليس لديه مكان لآى شيء آخر . ولكن القضاء على عدم الترابط يفسح المجال للسحر الكامل . فحياة القارىء الخاصة وحياة الأحياء الذين يعرفهم إذا احتشدت في تجربة غير مترابطة ، فلا بد أن يشك المرء فيما إذا كانت التجربة لها معنى ، ولعله يجد للحياة معنى عن طريق سحر القصة .

الفصل الرابع

القصة تجريبية : واعية ولا واعية

إن العقل له منطق خاص ، ونادراً ما يدع منطقاً آخر يدخله ويؤثر فيه . وكتابة القصة عملية نفسية طويلة ، وربما يتولد عنها — وأؤكد لفظة ربما — سلوك داخلي يدهش له القاص ، وسلوك خارجي يغضب أصدقاءه ، ويحيرهم ، وينفرهم منه ، أو يثير في نفوسهم الشك في أنه عاقل . إننا الآن نبحث أوجه نشاط القاص الواعية المتزنة ، والعلاقة بينه وبين قارئه الخاضعة لإرادته . وقبل أن نبدأ بحثنا علينا أن نقوم بجولة تأمل في داخل النشاط العقلي اللاواعي أياً كانت درجة اللاوعي . ويجب أولاً أن نفحص تجارب شخص يكتب قصة تتأرجح بين التعقلية واللاتعقلية ، وتكون بصورة واضحة واعية ولا واعية في الوقت ذاته .

وفي خلال العملية الطويلة لكتابة القصة نجد أن اختزالها الفعلي إلى كلمات على الورق ليس إلا تجزئة لها — وقد يكون ذلك بنسبة الثلث ، أو جزء من عشرين ، أو جزء من مائة ، حسبما تراه . والإعداد لكتابة أى قصة موهوبة يستغرق سنوات . بل إن أجزاء من القصة في شكلها النهائي تبدو كأنها مؤلفة من مادة تسبق تاريخ الإعداد — تأتي خبط عشواء منذ وقت بعيد ، لا بغرض معين ، أو بقصد جعلها تنتمي إلى قصص أقدم منها لم تكن شائعة . وبعض عناصرها — كما سبق أن بينا — قد ينتمي إلى مرحلة الطفولة ، وحياة الكاتب من أولها إلى نهايتها يجب أن توضع في الاعتبار في أثناء تهيئة الإعداد .

ولكن تحين لحظة تكون فيها الأحاسيس المعارضة بسرور متوقع

(أو عظمة متوقعة) ، والرغبات المشتتة في إحداث شيء (قد يكون فكرة مطلقة ، أو موضوعاً ، أو موقفاً ، أو شخصية) ، والمناظر أو أجزاء المناظر التي تزهي بنفسها في بهاء ، ويعسر اصطياها في صفحة كثيفة وكذلك الخواطر ، والتلميحات ، والإغراء ، والإرادة — تحين لحظة تتحد فيها كل هذه الأشياء فيما بينها وتجعل صاحبها يفكر ، في قصة ، ويمكن القول إن بداية التفكير هي فترة الإعداد ، وإن ما يليها إنما هي سلسلة من العمليات النفسية المعقدة ، التي كثيراً ما تكون عنيفة ، فإذا كانت أحياناً تبعث على الدهشة ، فذلك لأنها تخلق لأسرته وأصدقائه مواقف تكون موضع اعتراضهم ، أو لعلمها تؤدي إلى شعوره بالمباهاة ، أو الغرور ، أو الحسد ، أو الغضب ، وأحياناً يبدو سلوك الكاتب كالأطفال ، أو لعله يكون بعيداً عن التعقل والرزانة . ومعروف أن الشخص حين يجهد نفسه في العمل ، يكون واقعاً تحت تأثير ضغط عنيف ، وكتابة القصة لها مثل هذا التأثير ولكنها محبة ما دامت تعبيراً مباشراً عن الشخصية ، على حين نجد أن تصميم جسر مثلاً ، أو إجراء عملية الزائدة الدودية ، تعبير غير مباشر . ويتعاضد تعبير القاص كلما كان أكثر جداً ، وكلما صمم على أن يؤدي عمله في إتقان كامل ، ذلك العمل الذي أخذه على عاتقه ؛ وهو التعبير بالقصة عن حقيقة الحياة كما يراها .

وهناك جانب خطر في كتابة القصة ؛ إذ تظل أجزاء من الشخصية تقاوم التعبير أحياناً بأسلحة مضادة قوية . وليس هذا أمراً غير عادي ، بل لعله روتيني ؛ لأن القاص — كما يقال — (يصاب بحيرة) في أثناء كتابة القصة ، حين يصل إلى جزء لا يستطيع في زمن قل أو كثير أن يحل مشكلته الطارئة ليمضي في الكتابة . وعادة يكون الحل في متناوله ، ولكنه لم يفكر بما فيه الكفاية في النهج الفني للقصة ، أو أنه أخطأ فهم مضمون هذا الجزء الذي تعثر فيه ، أو أنه لم يعايش أشخاصه فترة كافية ،

ولهذا تراه يقاسى من الاضطراب والخيرة وهو يتحسس طريقه من خلال انفعال أو موقف يستدعى منه التعمق فيه ، كان يغنيه لو أنه ترك القصة . تنضج قبل محاولة حصادها . وقد تكون هناك أسباب أخرى للتوقف أعمق مما عرضناها ، فقد ذكر مرة « ف . سكوت فيتز جيرالد » (١) أن القاص ينبغي أن يستخدم حكمته البالغة ليقرر متى ينفذ يده من القصة ومتى يجبر نفسه على المضي فيها بالرغم من المصاعب التي تصادفه ، ومن الممكن أن يكون هذا الرأي صحيحاً في القصص القليلة الأهمية حينما يكون الكاتب ضعيف الاندماج في مادته . أما في القصص الجيدة فالمازق فيما نرى ليس بهذه البساطة .

(والإصابة بحيرة) قد تعنى وجود عائق نفسى ، كأن يكون القاص على وشك أن يقول شيئاً ولكن جانباً من نفسه يرفض أن يبوح به ، وقد يعالج فكرة تفرع جانباً آخر من نفسه ، وقد يحاول الاعتراف بشيء ، فى حين يصر جانب فى شخصيته على الاحتفاظ بسر هذا الشيء . وقد تكون المقاومة عنيفة عنفاً بالغاً حتى ليضطرب إلى رفض يده من القصة ، ولكنه فى العادة يجد دائماً طريقة يخادع بها نفسه . فإذا تخلى عن القصة ، فاعله يعود إليها بعد سنوات حيث يجد المصاعب قد تلاشت — تلك التى ينحل فى نهايتها الصراع اللاواعى بغير علم الكاتب ، أو يوجد النذير اللاواعى بلا دفاع . ويحتمل أن يجد الكاتب — بعد مرور سنوات — أن القصة الجديدة التى يكتبها هى نفسها التى توقف عن كتابتها ، وإن بدت القصة الجديدة برموزها مختلفة من حيث الظاهر فحسب (سنعالج فى فصل تال مثل هذه الحالة) . ولا شك أن العقل شحيح وسهل الانخداع ، لأنه لا يحب أن يفقد

(١) فرنسيس سكوت فيتز جيرالد (١٨٩١ — ١٩٤٠) كاتب أمريكى له قصص طويلة وقصيرة ومسرحيات ، أهم أعماله : جانب الجنة ١٩٢٠ ، خلاء وفلاسفة ١٩٢٠ وقد أصيب بأزمة نفسية طبعاً لإنتاجه الأخير بلون معين . « م »

مادة ، كما أن الخوف لن يداخله إذا جاءه الخطر المحقق مقنعاً . ومع ذلك ربما كان العائق الذي يحول دون الكتابة لاسبيل إلى إزالته ، وهذا يعني أن بعض القصص لا يمكن كتابتها . ويدعى العقل - عند دفاعه عن أشياء يؤمن بها تبدو أكثر أهمية من سواها - أن الراحة في الصمت . وقد نحترم عظمة هذا القول - لأنه يضفي على القاص هيبة لم تكن له قط - ولكنها تكلف الأدب فقد كتاب . وهناك أسباب عديدة تدفع القاص للتخلي عن بضاعته ، من بينها ضعف القوة الإبداعية ، ونقص الثقة ، واكتشافه المتأخر أنه يفتقد الفن ، كما يفتقد الدوافع التي تواجهه أصلاً إلى كتابة القصة ، ومن المحتمل في الوقت ذاته أن نكون قد فقدنا عدداً من القصاص الممتازين لأن رغباتهم تركزت في الكتابة عن موضوعات شديدة الإيلام أو الإفزع بحيث يصعب التعبير عنها .

ومثل هذه القوى المؤثرة في نفس القاص لا يمكن أن تكون بعيدة عنه وهو يكتب ، بل هو يكتب تحت تأثير تهديدات مختلفة ، ويجب عليه أن يواجهها قدر استطاعته ، وقد يكون السلوك اللاعقلي دفاعاً في وجه التهديد ، مثله مثل الرداء الواقى من الرصاص . وأعرف قاصاً كان يكتب مختصرات دقيقة لتراجم حياة ، لا لشخصياته فحسب ، بل لأشخاص متخيلين أيضاً ، ليس لهم أى دور في القصة ولو إقحاما ، فهو يكتب مثلاً عن الجد الأعلى للبطلة الذى زحف مع شيرمان (١) ، أو المليونير الذى أهدى متنزهاً للمدينة يتلاقى فيه العشاق ، أو أول مالك للمنزل الذى نشأ فيه البطل . ومن الصعب الادعاء بأن القصة أو القاص يحتاج أى منهما إلى هذه الشخصيات ، ولكنها مع ذلك مصنفة ومرتبة أبجدياً في مفكرة ذات أوراق منفصلة ليسهل

(١) وايم تسكومسيه شيرمان (١٨٢٠ - ١٨٩١) قائد اتحادى في الحرب الأهلية الأمريكية . «م»

الرجوع إليها. ومن الواضح أن هذه المفكرة مجرد رقية وحماية ضد الأشياء التي لا تسمى كالحقد وسوء النية ، أو لعلنا ننظر إليها نظرة أكثر احتراماً باعتبارها وثيقة تأمين . فهذا القاص يعرف أنه لن يحتاج إليها ، ولكنها تمنحه الثقة حين يضعها فرق مكتبه لمواجهة أي ظرف .

فهنالك إذن سبب دفع « يوجين جانت » (١) لحصر جميع الناس الذين يعيشون في بوسطن والقيام بعملية إحصاء واسعة النطاق ، فلهذا كان يفكر في كتابة القصة التي سوف يظهر فيها . ولماذا نجد عند « كنيث روبرتس » — إلى جانب المكتبة المدعمة بالوثائق الأصيلة — صحيفة أحوال جندي كان في فرقة يستخدمها روبرتس في قصته نموذجاً — وذلك قبل أن يتولى كتابة مشاهد قصته « غوغاء في السلاح » (٢) Rabble in Arms التي صاحبت أبطالها من أروندل إلى تيكوندروجا؟ إنه يقول حين عثر على هذه المذكرات بعد بحث مضن يائس « في اللحظة التي قرأتها فيها ، بعثت إلى الحياة هذه الشخصيات الجامدة تضحك وتندمر ، وتنم بين الأشجار ، مبتلة بالمطر ، ملطخة بالطين ، جائعة ، غاضبة ، بائسة » (٣) .

(١) شخصية قصصية قامت بالدور الرئيسي في قصتين لتوماس وولف « من الزمن والنهر » و « إلى البيت ياملاكى » . ويعتقد أنه يمثل شخص توماس وولف نفسه . « م »
(٢) قصة لروبرتس صدرت عام ١٩٣٣ وهي تكملة لتاريخ الثورة الذي بدأه الكاتب في قصة « أروندل » عام ١٩٣٠ ويتحدث فيها عن تاريخ حملة بندكت آرنولد ضد كوبيك . « م »

(٣) من كتابه « أردت أن أكتب » ص ٢٢٧ . وبعد بضع صفحات (ينقل من مذكراته) يثبت ما يراه دافعاً أصلياً جعله يكتب هذه القصة ، والناية التي كانت في ذهنه وهي أنه قد أراد (أن يكتب قصة يمكن أن يقرأها أي تلميذ صغير ، وتكون صورة كاملة لمعسكر حربي ، وتلك الصورة لا يدركها أو يفهمها جيداً كثيرون من الطلبة الذين يدرسون التكتيكات العسكرية) . وأنا على يقين من أن روبرتس صادق تماماً فيما قرره ، وإن كنت أشك فيها إذا كان ذلك صحيحاً . وأعتقد أنه لا يوجد محل تقى يردد في القول =

ومن الواضح أن ذلك أمر محال وشديد الحرفية . فالقاص قد تخيل كل ما يتعلق بهذا السلوك من قبل وحوله إلى مشاهد ، بل إنه كتب المشاهد (وهذا أمر جلي) ولكنها بقيت عديمة الحياة غير مقبولة ، ثم إن هذا العمل الحرفي — وهو شيء مألوف عند روبرتس — يستهدف دائماً المشاهد غير المرئية مما حرمه من الكتابة الجيدة التي تجعل الحياة تدب في المشاهد . وتشير المذكرات أيضاً إلى أن روبرتس يكتب دائماً وهو في حالة قلق شديد ، ولهذا سبق أن قلت إن من الخطر كتابة قصة .

ولندع فكرة الإحالة في كتابة القصة إلى شيء آخر أكثر انكشافاً . في قصة لصديق لي هزتني بعمق ، وجعلتني أتخير بسبب المشابهة بين شخصيتين في الفصول الأولى ، لم تلبث أن صارتا متطرفتين في التنافر في بقية القصة . وفي الجزء الأول منها كانت كل شخصية تتحدث كالأخرى في الأسلوب

== بأن هذا الدافع حجاب رقيق يغطي السبب الحقيقي . وأجهر بالقول إن معظم المحللين النفسيين سوف يظنون أن الدافع المسيطر (من بين ركام الدوافع الثانوية) الذي دفعه للكتابة ليس كتابة هذه القصة وحدها ، بل ما سبقها وما جاء بعدها من طريق «أوليفر وزويل» مما استبان جيداً في كتابه (أردت أن أكتب) — ذلك الدافع هو التعريف القوي بأجداده من سكان ولاية مين . وسواء أكان هذا صحيحاً أم غير صحيح ، فإن لمرار روبرتس على توثيق قصصه أقوى بكثير مما نراه عند أي كاتب قصص تاريخية آخر نعرفه حتى ليصل في رأيي إلى الإحالة والتزمت . وواضح أنه لا يستطيع الكتابة إلا إذا التزم بهذا التوثيق الدقيق ، ولكن هذا التوثيق التاريخي الدقيق الذي يصر عليه والذي يشعر بوجوب استكمالها لنفسه بكتابة قصة إنما يخلو بطبيعة الحال من الأهمية بالنسبة للقارئ ؛ فهو لا يهتم بالطريق الدقيق الذي سلكه روبرت روجرز ليصل إلى كونسكتيكت بعد حرق سان فرانسيس ، مع أن عدم الاهتمام قد يصح بأنه من أنصاف الأذكاء والحق الذين يتألف من معظمهم الجنس البشري كما هو ثابت في المدونات الشديدة القلق التي تضمها مذكرات روبرتس . وذلك لأنه يهتم بالناس ، ويجب أن يعرف ما يفاسيه روجرز ورفاقه من مخاطر وبطولات في أثناء طريق عودتهم من سان فرانسيس . وروبرتس قاص موهوب وبارع ، وكان يمكنه أن يشبع رغبته كاملة لو أنه أرسل بهم إلى طريق آخر موجود على الخريطة ، أو أي طريق متخيل تماماً .

والحركات حتى ظهرت كأنهما توأمان . وبما يزيد في الدهشة أنهما ظهرتتا وكأنهما تخدمان غاية واحدة ، مع أنهما في هذه اللحظة كانتا متباينتين ، حتى إذا اقتربت القصة من نهايتها صارتا متناقضتين متضادتين . وهناك طرق كثيرة لحمل القصص على الحديث عن أعمالهم — منها الامتناع عن الحديث لمدة ثلاثين ثانية ١ — وقد أدركت أخيراً تفسير ذلك . إن حديثهم عن عملهم يتصل بوظيفة القصة . فصديقي حينما مضى قدما في كتابة المسودة الأولى لقصته ، أخذ يتزايد عدم رضاه عنها ؛ إذ كان لديه الإحساس المثير بأنه يملك ناصية العمل ، وهو أمر يبعث السرور في هذه المهنة . وانسابات القصة في بساطة ، فكان إنتاجه اليومي غزيراً ، واثالث المشاهد الصحيحة والملايسات على قلبه في أوقاتها الملائمة تماماً . وقد أعجب إعجاباً ظاهراً بهذه الالوعية التي لم تكن عادية حتى بالنسبة له . ومع ذلك فقد لاحظ أن القصة غير متماسكة ولا مترابطة ، وكان قد تلقى تحذيراً من كاتب مجرب بأنها في هذه الحالة سوف تتشعب فلا يصير لها كيان . وعندما انتهى من الثلث الأول أيقن (هذه في العادة عملية إدراك تدريجي وليست مفاجئة) أن الشخصية الرئيسية قد حملها الكثير ، في حين كان يرى في القصة الرائعة التي انطبعت في ذهنه من قبل أن الشيء الذي يجعل القصة دائماً تقليداً ساخراً سخيفاً أن تؤدي الشخصية فيها مهمتين ، ولأدائهما تعطى الشخصية صفات بالغة التناقض تجعلها متفسخة . وحالما أدرك ذلك ، تمكن من التفرقة بين الشخصيتين التوأمين وخصص لكل منهما مهمة مستقلة ، وبذلك بدأ قصته من جديد مزوداً بالشخصية الأكثر غنى . ومضى قدما في كتابته مستريحاً حتى وصل إلى نهاية القصة . ولكن بسبب تعجله لإنهاء عمله أباح لنفسه الاستعارة من المسودة الأولى بحيث لم يفصل — بما فيه الكفاية — بين الشخصيتين في الفصول الأولى ، وخصص للشخصية الجديدة في اقتصاد شديد مشاهد وخبرات كتبت لشخصية أخرى قبل أن توجد تلك .

هذا مثال للمهارة المتعثرة - للفشل في (إعادة كتابة القصة) التي تسمح لكثير من القصص بالنشر في أنحاء العالم قبل أن تزال منها الأوشاب . وأهم نقطة هي أن الشخصية قد تنفتحت حين يكون القاص ماضياً في الكتابة . ومن الواضح أن العملية التي تجعل القصة تتغير في أثناء كتابتها شعورية ولا شعورية . فالقاص حين كتب كان يقارن العمل العارض اليومي من ناحية الغاية المطلوبة بالنقد الذاتي للصانع الحاذق ، وبالإحساس بالمجموع ، بمعنى المراجعة الدقيقة من أي شخص ماهر للعمل الذي يؤديه ، وهو عمل شعوري أيضاً ، ولكنه معقد وسريع حتى ليبدو وكأنه فعل منعكس . ولكن هناك شيئاً يعمل فيما دون الشعور يمكنه من معرفة المشكلة وحلها .

لقد أفدت مرة الآداب الأمريكية بسؤال مؤلف قصة - اشتهرت فيما بعد - عما يقوم بكتابتها ، فأحضر لي المسودة الأولى للقصة وهو في يأس قاتل ، يبيده أي كاتب يشعر بأنه أساء في عمله ، مما يجعله يشعر بأنه انهار ، وبأن العالم سوف ينتهي قبل منتصف الليل . ومعظم الكتاب - وفي مقدمتهم جميع الكتاب الشبان - الذين يطلبون من أصدقائهم قراءة نتائجهم ، لا يريدون نقداً موضوعياً ، بل يضيقون به لو سمعوه . والنقد النزيه كثيراً ما حطم صداقات أدبية أكثر مما حطم الحسد أو جوائز بولتزر (١) ، أو فحش القول . إن ما يريد الكاتب الذي يقرع بابك وفي جيبيه مخطوطة قصة هو أن تخبره بأن أي شك ولو كان ضعيفاً في أنه عظيم مثل «بروست» يعتبر منافياً للعقل (٢) . وهذا الكاتب على أية حال كان صادقاً ، ومشكلة

(١) أنشأها جوزيف بولتزر (١٨٤٧-١٩١١) وخصصها لتشجيع الأدب الأمريكي وترقية التعليم ومجالات الخدمة العامة ، وتنتج هذه الجوائز سنوياً في القصة والمسرح والشعر والتراجم والتاريخ وما إلى ذلك . «م»

(٢) هناك تقسيم متعنت آخر يقسم القصاص إلى أولئك الذين يخفون مسوداتهم عن أي إنسان حتى يفرغوا منها وهم متبرمون أو عاجزون حتى عن الحديث عنها (هذا نوع نادر مدسوس أصلاً ولكنه صنف جيد) ، وأولئك الذين يفرضون مسوداتهم على كل أصدقائهم وخاصة من الجنس الآخر . وهذا الصنف يتسكون جيداً من التكرار مرة بعد أخرى ، وهم =

النقد التي ضللت قاصاً من الدرجة الأولى وجعلت عقله تأهلاً (١) ، كانت يسيرة يستطيع حلها بسهولة أى ناقد ممتاز أو كاتب ذى خبرة لو أنه نظر إليها نظرة غير شخصية . وقد سبق أن قلت صادقاً وبلا إطالة : « هذه قصة مريم وليست قصة بيل ١ » وبعد فترة من الصراع والبحث بدقة تبين أنها قصة مريم . . ويرجع ذلك إلى أن الكاتب فى أثناء عملية التفكير فى تنسيق القصة يكون قد ألف حكاية ذات حيوات معقدة متداخلة بسبب الشخصية الأولى التي أخطأ فيها . والقصاص المحنكون لا يتعرضون غالباً لهذه التجربة ، ولكنها تحدث دائماً لقصاص أقل شأنًا . ومهارة النقاد تنحصر فى أنهم يحددون لأصحاب النفوس الحائرة ما يكتبون فيه (خير معلم للكتابة عرفته فى حياتى هى الآنسة إديث ميريلز ، وهى تبدأ حديثها دائماً بالسؤال التالى : « ما الذى تدور حوله هذه القصة ؟ » ومع أن الكاتب قلما يستطيع الإجابة عن ذلك السؤال إجابة تامة ، إلا أنه سوف يكون فى مأزق إذا لم يستطع الإجابة على وجه التقريب) . وعملية التفكير والإحساس بخلق قصة ، غامضة إلى حد ما ، ولكنها دائماً متعثرة . والناقد الجيد يستطيع دائماً أن يلقي ضوءاً على الموضع الذى لا يستطيع القاص أن يراها . وينبغي للقاص أن يستمع دائماً لناقده فى احترام عميق ، إلا إذا كان هناك اختلاف يرهن

== ليسوا مغرطين فى حب الإظهار ، ولسكنهم يكشفون عن قننى وقتى وإن كان حاداً عصايا . ونعرف واحداً من أعظم وأشهر القصاص الأحياء يطلب دائماً « وازرة مجموعة من الناس : ناشريه ، واثنين من معلمى الأدب المحروصين المحترفين (وهم جميعاً مخادعون) ، وجميع الأصدقاء الذين لا يلاحظون تقدمه وبخاصة النساء اللاتى يرتبط بهن بلا شك ارتباطاً جنسياً (وإن كان طبيب الأمراض العقلية سوف يدهش لآراء هذه الرمزية) . وبمرور الوقت تذهب النسخة الأخيرة المنقحة من قصته إلى المطبعة (بعد النسخة الأخيرة قال القراء المؤلف المرة الأخيرة لأنها تحفته الرائعة ولأنها درة الأدب الأمريكى) بعد أن تكون قد تنقلت بأيدى مالا يقل عن خمسة وعشرين شخصاً لم يجدوا فيها خطأ . وفى الوقت ذاته يقلل فرط القفل من أمل حياته ، وهو بالتاكيد يعرف ما هو الأفضل أكثر من المعاقين الأدبيين ، وليس فى إمكان أحد من هؤلاء الناس أن يفعل له شيئاً إلا أن يقول له إن تولستوى متطاول إلى درجته ، ويوجد كثيرون مثل هذا الكاتب .

(١) لعله يقصد بهذه الجملة مارك توين طبقاً لحديثه عنه فى الفصل التالى . « م »

على عجز في التقدير ، عندئذ ينبغي للقاص أن يتبع آراءه ، فالنقاد أحيانا ينسبون الحقيقة ، وهي أن القصة ملك لصاحبها . وجميع القصص تعتبر غامضة إلى حد ما عندما يشرع القصاص في كتابتها بالفعل . وليس هناك ما يدعو إلى قصر هذه الحالة على القصص ؛ فقد أخبرني صديق لي عالم بالتناسليات أنه يؤلف كتابا ، فلما سألته — بدافع الثرثرة — عن سبب تأليفه ؟ أجابني في صدق قائلا : (لكي أكتشف ما أعرفه عن التكوين التناسلي) . وسبب عدم إجابة القاص إجابة شافية عن سؤال الأنسة « ميريليز » يرجع إلى أنه ما دام لم يبدأ كتابة القصة فإنه لن يستطيع أن يجد الجواب الشافي وهو الموضوع الذي تدور حوله ، وما الذي يعرفه عن أولئك الناس : ما انفعالاتهم وتجاربهم ، ما نوع الحياة التي تعكسها عيناها والحقيقة المؤسفة أن القصة عندما تنشر لا تجد قارئين يقرآن القصة ذاتها ؛ فكل قارئ يخضعها لشخصيته ، وحقيقة أخرى على جانب كبير من الأهمية وهي أن القصة المنشورة لا تكون دائما وعلى الإطلاق تلك التي بدأ الكاتب في كتابتها ، بل أحيانا تكون ممعنة في الاختلاف . والقصاص الذين أكن لهم عظيم الاحترام (أتكلم عن نفسي ، لأنني لا أريد أن أحمل المسؤولية لغيري) ، بالإضافة إلى إحساسهم بالحياة التي جعلتهم قصاصا — لديهم القدرة الواسعة على أن يكونوا فنانين ، أي القدرة على إخضاع مادتهم والسيطرة عليها . ولكن لم توجد بعد القصة التي اتبعت عند تمامها مسودتها الأولى بدقة تامة ، مهما يكن الفنان الذي رسمها منظما وأنيقا . بل إن القصة قد تغيرت بالفعل منذ اللحظة التي حمل فيها قلمه وظلت تتغير . وقد يكون التغير ضئيلا ولكنه يحدث دائما . فهو يحدث أحيانا بسبب التفاعل بين الشعور والاشعور ، وأحيانا لأن القصة عند تأليفها تنمو احتياجات لها مستقلة عن القاص ، ولهذا لا تكون مرئية .

وأى تجربة عادية توضح هذه الحقيقة . ففي قصة لصديق آخر لي

أحبته ، أعجبت خاصة بنمو إحدى شخصياته ، فقد بدأت شخصية ثانوية عبارة عن مشاهد عرضي على هامش المنظر ، استخدم إما للتعليق عليه ، وإما باعتباره وسيلة لتوضيح الحدث . وشخصيته كما بدت لنا لم تكن لطيفة ، بل لعلها كانت كريهة ، ولكن مع نمو القصة أصبح رئيسياً في الحدث وبدأ يؤثر فيه تأثيراً حاسماً . وبدأنا نلاحظ تدريجياً أن وراء سلوكه الأولى الفج ، غير المكتث ، مهارة وقدرة على الانفعال العميق الذي يجعله عظيم التجاوب . وهذا النوع من الشخصية يجعل القصة في أعلى مرتبة جديدة بالاعناء . أما القصة التي كتبها القاص الأول الذي ذكرته ، والذي انقسمت شخصيته إلى اثنتين ، فينبغي أن أفترض أن ذلك كان أمراً متعمداً منه ، وهذه حقيقة واقعة ، وأن ما فعله كان مرانة على المهارة الفنية العالية ، وإن كانت الشكوك تحيط بي بالنسبة لكتابها ، فهو — كما قد عرفت — يفتقد البراعة الفنية ، ولهذا قلت له في أول لقاء بيني وبينه : « كان الأجدر بك أن تحب بيل ، أليس كذلك ؟ » فأجاب قائلاً : « بعد مائة صفحة أخرى لن تجد شخصاً آخر قد بقي في القصة ... » وهكذا نرى أن الشخصية الثانوية التي هي مجرد وسيلة تصبح الشخصية الرئيسية . ولما كان القاص قد استهان بها في فترة إعداد القصة ، لهذا أصبح من الواضح أنها سخرت لأداء وظيفة آلية فحسب ، وأن عليها أن تفسر جزءاً كبيراً من معنى القصة .

وكثير من القصاص لديهم تجارب مماثلة ، وهم يعتقدون — حين يبدأون الكتابة — أن « بيل » هو الشخصية الرئيسية التي يركزون على نموها وتطورها ، أو التي يشعرون بتجاوب معها ، ثم يكتشفون أنها في الحقيقة « جو » . ولعل مما يزيد الدهشة اتساعاً أنه كان « جو » طول الوقت . وربما يتحول نسيج العلاقات الشخصية الذي يتخذونه أساساً ليكون عاملاً مساعداً لآخر ، ويبدو أن هذا الآخر هو الذي كانوا يقصدونه طول الوقت . وقد تكون الفكرة الحقيقية التي يبحثون عنها كامنة تحت الأخرى التي يتحملون عبء

البحث عنها ، والتي انصرف إليها تفكيرهم في مرحلة الإعداد . وقد يفكرون في أثناء كتابتهم أنهم قد أصبحوا على يقين من ظهور تناقض معيب في الشخصية أو الموقف عن طريق نمو الحدث حوالى الصفحة المائتين ، أو أن مشكلة فنية لا يمكن التغاضى عنها سوف تظهر وتكون غير قابلة للحل . ولكن عند تناول ذلك الحدث الكتيب بحبرة محترف ماهر ، يلعب بأمانة ويخسر ، يحدون في صباح اليوم الرهيب عدم وجود تناقض أو مشكلة ، وأن كل شيء على مايرام ، وأنهم كانوا يكتبون أكثر صدقاً كما كانوا يظنون ، وأنهم كانوا يعرفون أكثر مما اعتقدوا ، وكل ذلك يفسر التوافق الزمنى بين التفكير الشعورى واللاشعورى ، بل أكثر من ذلك أنه يفسر أن كتابة القصة ، في حد ذاتها - تجربة ، وكلا التفكيرين مشترك فيها مناصفة ، وكلاهما تجربة الشخصية الكلية للقاص ، وكلاهما ديناميكي (متحرك) .

واعتقد أن أية قصة موهوبة تنمو في عقل كاتبها ، تكون دائماً عسيرة البحث . ولكن من المؤكد أن العملية في جزء كبير منها نوع من البناء ، وإحساس بالصدق في الانفعال والحدث ، واختباره وتحويره وتوسيعه ، وتطواف في ثنايا الوهم ، أو ما يستصوب من الحقيقة ، أو إن شئت الحقيقة الظاهرة . وتنمو الشخصيات في العقل لا كما تنمو الأجنة في الأرحام ، فالمشاهد تتكون لتعبر عن الانفعال أو المعنى ، أو لمضاهاة الحدث . وهذه المشاهد تنمو وتتطور وتتخلق ، ثم تتكشف معان إضافية إلى جانب المعانى الأصلية المقصودة فتنشأ عنها آثار تبدو فيما بعد كأنها ضرورية . ويوجد كذلك حذف وتبديل ، وتنسيق وتعديل . ويتحول المحتوى ليسكون شكلاً ، فكان الشكل ينمو من المحتوى .

ونستطيع أن نقول الآن دون شك إن جميع الطاقات الخاصة للقاص التي أشرنا إليها تبذل جهدها ، وإلى جانبها أيضاً تبذل ما بوسعها بلا شك تلك العملية التي تنشأ في المادة ، والمادة هي التي توجد وتحدد . وهنا يمكن

السِر العظيم للإبداع الفنى ، ولا توجد كلمة تعبر عنه سوى الفن . فالمحسوس المجرد يكسى باللحم ، وإن كان اللحم متخيلاً ، والشئ الذى لا شكل له يتخذ شكلاً ، ويتميز فى سماء الفن غيث من غيث ، ومن المؤكد أن جذور ذلك الإبداع ضاربة فى اللاشعورى ، ولكن من المؤكد أيضاً وجود حس شعورى ، وإبداع نقدى ، وتخيل ملائم .

وكذلك الشأن فى النصف الثانى من التجربة وهى الكتابة ، فهى عملية ديناميكية (حركية) أيضاً ، رحيبة ، خصبة . فقد رأينا أن العمل الشعورى بتحويل ما أعده الكاتب من أفكار إلى تجسد لفظى قد ينم عن المادة التى أعدت لاشعورياً . ولكن تحدث فى هذه العملية غرائب ، وتطورات جديدة ومبالغ غير منظورة ، أو تغيرات من نوع مختلف تماماً . وهذه الأشياء لا تعكس اللاشعور عند الكاتب ، ولا قدرته النقدية ، بل تعكس الحاجات الداخلية للقصة ، والعملية الديناميكية (الحركية) ليست فى إعداد القصة وتأليفها فحسب ، بل إن القصة نفسها إنما هى نظام ديناميكى (حركى) .

والحقيقة القائلة بأن كتابة القصة فى حد ذاتها تجربة إنما تخلق انشغاقاً بين وجهة نظر القصاص ووجهة نظر الناقد بالنسبة للقصة ، والاستقصاء الدقيق للنقد المنهجى بقضاياها وتجرباتها وغاياتها ووسائله وأحكامه يعتبر شيئاً غريباً على القاص . فهو لا يناقش شرعية عمل الناقد ، ولكنه لا يجد سبيلاً لبيان إمكان صحة النتائج ، وهو يستطيع — على أحسن الفروض — أن يبين أن الناقد يحاول أن يفعل للمرة الثانية ما فعله هو لأول مرة ، ويتعجب كيف أن الحياة — التى هى محوره — ليست موضوعاً مفضلاً عند الناقد أكثر من قصصه . قلت إن هذا على أحسن الفروض ، ولكن الشائع أن القاص يتحير إزاء جهود الناقد لى ينسب عمله إلى نظم تفكيرية مقررة ، وآراء عامة مجردة ، ونظريات للمعرفة أو للحقيقة الميتافيزيقية ، وإلى أمور اقتصادية أو اجتماعية ، وإلى روح القدس الواحد

والمتعدد . وهو نفسه حين ينبغي التبصرة في مثل هذه الأمور يتوجه إلى البحوث التي تعالجها مباشرة ، لا إلى القصص التي يكتبها زملاؤه في المهنة ، ولهذا فهو لا يستطيع لوم واحد منهم لسوء فهمه لمعنى الذرة .

إن النقاد والقصاص لا يتكلمون لغة واحدة ، ولا يتحدثون عن شيء واحد . فالقاص يفكر في قصته من الداخل باعتبارها ديناميكية في لحظة الحدث — وهو أمر مستمر ما دام عنوان كل قصة يكتبها سوف يظل عملاً في سبيله إلى النشر حتى يقضى نحبه . والناقد يفكر في القصة ذاتها بعد أن تصير حقيقة ، فنظرته إليها من الخارج . وقد كنت أتحدث باسم القاص حين قلت إن غاية النقد المنهجي أن يبحث عن قصة ليست موجودة . والقاص ربما يضيف إلى ذلك أن الناقد كثيراً ما يعثر عليها ، فالمعاني — سواء أكانت خاصة أم عامة — التي يكتشفها الناقد في القصة نادراً ما تكون تلك التي يعتقد القاص أنها موجودة . أما المعاني الأخرى التي يلوم الناقد القاص على عدم وجودها فهي لم تخطر بذهن القاص قط ، بل كثيراً ما تكون بعيدة عن إدراكه . وما يقوله النقد عن أهداف القاص وسقطاته ونواحي نجاحه ومساكنه ، وما ينبغي أن يقوله عن الحقائق وأضدادها في القصة ، وعن مكانها في نسق الأفكار — كل هذه الأشياء — تصير بلا معنى بالنسبة للقاص ، في اللحظة التي تصير فيها أكثر تعميقاً أو إخضاعاً لمنهج معين من الاستجابة المباشرة للقارئ الذكي . وقد يكون لها معنى بالنسبة للآخرين لا للقاص .

وقد أجمل «وليم فوكنر» هذه الحقيقة حينما عرض عليه أحد الصحفيين فقرة من بحث جرىء عن فنه ، فبرز رأسه لأن ما قاله النقاد لا صلة له بما كتبه «فوكنر» ، بل ليس في أقوالهم ما يستطيع أن يفهمه ، وقد قال لهذا الصحفي إنه ليس عالماً بالأدب ولكنه كاتب ، والقصة بالنسبة للكاتب .

تجربة ، وليست كذلك بالنسبة للناقد ، كما أن حمل طفل انما هو تجربة للآم ، في حين يكون الطبيب المولد كمثل عالم الأدب .

وأعتقد أن كل علماء النفس العام يؤمنون بأن كل شيء في العملية النفسية محدد ، فعلم النفس يسكره المصادفة ، وهو لا يسمح لحدث ناتج عن العقل الواعي أو اللاواعي بأن يكون بلا علة . وتبدو هذه القضية ضرورية ، فبدونها يصبح البحث النفسي بلا معنى . ولكن بحثنا لا يحتاج إلى إثارة هذه القضية ، ويهمه بدلا منها أن يناقش مدى خضوع عمل الكاتب لاختياره الحر ، وبخاصة إلى أي حد يعتقد أن إنتاجه لم يكن بدافع تحديد حاجاته الشخصية . والإجابة التقريبية أن يكون لها معنى ، ولكننا في حاجة إلى فكرة وصفية دقيقة عما يدل عليه الاختيار .

لقد أشرت من قبل إلى أن المحللين النفسيين قدموا إلى فكرة — باعتبارها فرضاً نظرياً — تقول إنه في لحظة سبر أغوار أي قصة ، حيث يتم تحليل كل موادها ، يمكن العثور على أثر ولو ضئيل لشخصية الكاتب ، ولناخذ فقرة من صلب القصة تماماً ، ونتبعها في صبر كاف ، سنجد في النهاية أن التداعي أو الحكم أو الرمز يبين أن الفقرة لم تتلون باتمائها اللاشعوري للقاص فحسب ، بل استمدت طاقتها في الواقع منه ؛ إذ تكيفت من خلال تجربته الخاصة .

وهذه الفكرة النظرية تبدو أحياناً كأنها عمل أساسي في أدب التحليل النفسي ، وقد سمعنا من قبل تطرح — باعتبارها حكماً مطلقاً — في حلقات بحث التحليل النفسي التي تهيأت لي فرصة حضورها ، ويوافق على ذلك الباحثون النفسيون من الشباب في أثناء تدريبهم ، وكذلك من هم أكثر مهارة من سابقينهم إزاء المعاني المطلقة التي ينبغي إزالة غموضها . وعندما دعيت للاشتراك في المناقشة العامة ذكرت أن مادة القصة في بعض الأحيان

تأني التفسير — فقد كانت هناك لحظات على سبيل المثال برز فيها القلق العميق
 « لهرمن ملفل » (١) والأوهام التي نبتت منه فترة طويلة في بضع جمل من
 القصة ثم اختفت تلقائياً — وقد أخبرت بأن ما نحتاج إليه هو أن ن تعمق
 الأمور ، فإذا تعمقنا في البحث قليلاً فسوف نجد ملفل الصغير لا يزال
 يرضع ثدي أمه ، ولهذا وجب أن يفقد « أهاب » (٢) ساقه ، ويترك القلق
 آثاره في خلال مجموعة أعمال ملفل كلها — وقد كان اسم « بلوتينوس
 بلنليخون » قد سبق تحديده منذ وقت طويل ، وعرف أن « ملفل » البالغ
 سوف يحو جملة حمقاء في مسودته الثانية بحكم تأثير تلك السنوات في حياته .
 وقد تتردد النفس لحظة ، ولكن محور الجملة كان مقررأ .

ويبدو لي أن هناك اتجاهها إلى تخطيط طبيعة التكيف . ولكن يكفي
 الآن أن نقول بوجوب وجود درجات مختلفة له . ومن المؤكد وجود
 قصاص يبدو أنهم لا يستطيعون أن يسيطروا على ما يكتبون ، ويشك المرء
 في أن الأثر الشخصي المباشر في أعمالهم نادراً ما يكون بعيداً عن السطح ،
 وخير مثال لذلك « توماس وولف » (٣) ، فكتابته مثل اندفاع السيل ،

(١) كاتب أمريكي من القرن التاسع عشر (١٨١٩ — ١٨٩١) من قصصه تيلي
 ١٨٤٦ ، أومو ١٨٤٦ ، ماردى ١٨٤٩ ، ريريرن ١٨٤٩ ، موبى ديك ١٨٥١
 وقد سبق أن ترجمت كتاباً عن حياته ومؤلفاته بقلم جين جولد أصدرته مؤسسة فرانكلين
 بعنوان « ملفل الملاح الصغير » . « م »

(٢) أهاب هو بطل قصة ملفل المشهورة « موبى ديك » . « م »

(٣) ينبغي أن أقرر هنا موقفاً شخصياً : لقد نشرت في مجلة ستردي ريفيو عدد أبريل
 رقم ٢٥ لسنة ١٩٣٦ مقالا يتضمن ٢٥٠٠ كلمة بعنوان (الموهبة لا تكفى وحدها) ،
 وكنت أعلق فيه على كتاب وولف (حكاية القصة) . وكنت قبل ذلك خصصت له فقرة في
 تعليق على قصة جيمس بويد « النهر المنحدر » التي استخدمت رموزاً معينة سبق استخدامها
 في قصة « عن الزمن والنهر » . ولم أكن أقصد بها أكثر من معناها المبسط الذي تعنيه في
 أي نص آخر . ولكنني امتنعت عن الكتابة لاذوق في التراث الشيعي الأدبي — اعتماداً على
 مقالة واحدة — أنني أنفقت معظم جهدي عدة سنوات في مهاجمة وولف . وتضمنت مراجع
 الطلبة في السكليات هذه الفكرة ، فهي تتحدث عن « تبعية القاص » له . ولاشك في أن =

والفاظه تندفع منه كما يصفها (مثل حمم البركان) ويقول إنه وجد من المستحيل أن يتحكم فيما يكتبه . وقد كان من نتيجة جهود ناشره الأول « ماكسويل بركنز » لجملة على المراجعة واختصار فقرة في طول قطار بضاعة أن استبدل « وولف » بالفقرة التي يراد اختصارها فقرة أخرى في طولها أربع مرات . (ويبدو أن « إدوارد آزويل » ناشره الثاني كان أسعد حظاً) ومع أن « وولف » يصر — ويكاد يكون على صواب — على أنه « من المستحيل على رجل لديه موهبة الخلق أن يصنع نسخة حرفية طبق الأصل من تجربته الذاتية » . إلا أنه يعلن مراراً أن قصته (لم يؤلف غير واحدة) عبارة عن ترجمة ذاتية ، ولا يشك من يقرأها في أن الناحية القصصية فيها ضعيفة . وقوة وولف الخاصة مردها إلى حقيقة كونه يؤلف على النسق الدرامي بقوة جبارة لعقل طفولي في أساسه . وهو يستطيع — ولكن في وهن — أن ينقل سيرته الذاتية أو يوجه مدلولاتها ، وهو في رأي قاص ردىء كذلك من حيث التراخيديا ، ومع هذا فسوف نتخذة مثلاً .

وهناك قاص عظيم هو دستوفيفسكى (١) يبدو أنه من الصنف نفسه ،

== ثلاث عشرة سنة حياة مجزية بالنسبة لنقد كتاب ، ولكن الأدب الشعبي قد عاقى من مناقشة كتب وولف عندما كانت ملائمة لتعليقاتي التي كنت أنشرها في الموضوعات الأدبية . وهي الآن قريبة من بعض الموضوعات التي أناقشها هنا ، ويبدو أن الوقت مناسب لأستعرض انتباه الدارسين إلى الحقائق . (توماس كليتون وولف ١٩٠٠ — ١٩٣٨) جمع في كتابته بين الواقعية والشاعرية وأشهر نتاجه : « إلى البيت ياملاكى ١٩٢٩ التي حولت إلى مسرحية ، عن الزمن والنهر ١٩٣٠ ، لن تستطيع أن تعود إلى البيت بعد الآن ١٩٤٠ ، ويبدو أن ريفوتو لا يعترف إلا بقصة « عن الزمن والنهر » . ويمكن للقارىء أن يعرف تفاصيل خلافه مع توماس وولف في كتب الأدب المختلفة وخاصة كتاب بروس ماكدرى الصغير المطبوع عام ١٩٦٤ Thomas Wolfe, Bruce R. Mc Elderry, Jr. « م »

وجيمس بويد (١٨٨٨ — ١٩٤٤) كاتب أمريكي تتناول قصصه أجزاء من تاريخ أمريكا مثل : الطبول ١٩٢٠ ، البحث الطويل ١٩٣٥ « م »

(١) فيودور ميخائيلوفتش دستوفيفسكى (١٨٢١ — ١٨٨٢) روائى روسى ومؤلف قصص قصيرة له لمناج غزير : بيت الموتى ١٨٦٢ ، المناظر ١٨٦٦ ، شباب فوج ١٨٧٥ ، الجريمة والعقاب ١٨٦٦ ، العبيط ١٨٦٩ ، الإخوة كراماتروف ١٨٧٩ وتميز ، كتابته بالتحليل النفسى العميق والاهتمام بمشكلات الخطيئة والعقاب . « م »

ولكن الاندفاع في كتابة السيرة الذاتية في هذه الحالة داخلي وليس خارجياً ، فهي تتحول إلى رموز تتحدث عن أعماق العقل ، ولهذا تكون قادرة على إطلاق القوة التي تقيم هناك . وهذه الفكرة في حد ذاتها تدل على نوع من السمو في القصة ، ولكن عجز دستوفسكي الواضح عن تجسيم انفعالاته الأدبية هو السبب في نبذ « تورجنيف » له باعتباره هاوياً . وواجب علينا من جهة أخرى أن نقدم كاتباً للقصص بمعناها الاصطلاحى ، فهو يستطيع أن يحد مجموعات من الشخصيات المتكاملة ، والافتعالات ، ونتائج الأحداث المعهودة . وكل ما ينقصه أن يفعل بها بقوة إلى جانب مهمة اختياره لتلك الأحداث ، وإعادة تنظيمه للأجزاء الصالحة للاستبدال . ولا يبدو أن ذلك يستلزم تكييفاً معيناً من داخل نفسه . ولما كان تفسير ذلك ليس باليسير فسنضرب مثالا له بكاتب مثل « سمرست موم » (١) الذى ندين فيه أن حرفيته الهادئة خاضعة خضوعاً كلياً لسيطرته التامة ، ونتاجه يكشف عن شغفه الشديد بحيوات وتجارب كثيرة ليست له بالتأكيد ، ومن المجازفة أن نحاول العثور فيها على اعترافات « موم » . وقد يكون في تفضيله حياة على مجموعة حيوات أخرى ، أو تجارب ليكتب عنها ، نوع من الاعتراف ، ولكن حتى في ذلك ينبغي أن يتحرس المرء ، لأن فطنة الكاتب الخبير قد تدله على مكان وجود المادة التى تثمر شيئاً . وهذا الإثمار قد يرجع إلى مهارته ، أو إلى التجارب السابق مع القراء ، أو إلى الصراع العقلى المحض الذى يشبه مشكلة فى الشطرنج ، أكثر مما يرجع إلى صدى الماضى فى نفس الكاتب ، أو إلى إلحاح حاجاته المحسوسة . ويبدو أن من الخطأ البحث عن الترجمة الذاتية — مع مثل هؤلاء الكتاب — فى أى مكان اللهم إلا فى الخرافات الساذجة التى سميناها التخيلات الجملة . والسبب فى ذلك أن كل شيء فى القصة خاضع لاختيار وتحويل واختراع

(١) روائى وكاتب مسرحى إنجليزى (١٨٧٤ — ١٩٥٧) أشهر نتاجه : حد موسى ١٩٤٤ ، القمر وستة بلاسات ١٩١٥ ، ويقال إنه كتب جزءاً من سيرة حياته فى روايته المشهورة « عن الرق البشرى » ١٩١٥ .

محترف حاذق في النقد وفي الصنعة الفنية ، فلو ضممنا الخرافات الساذجة وفحصناها لتصنيفها ، لأمكننا أن نقول شيئاً عن الجبرية المؤثرة في القاص ، ويمكننا أن نكشف عن شيء آخر — بطريقة ملتوية — بتتبع حاجة الكاتب التي لا تنقطع لكي يقدر ويفكر ويتأمل هذا العالم المتسع . ولكن عندما تكون هذه الحاجة دائبة لا تسك حتى نظنها ذات دلالة خطيرة ، تكون أيضاً ذات قدرة واسعة بحيث ينبغي أن نكون يقظين عند تحقيقها وتمييزها عن شخصية أي كائن حتى تختاره . وهنري جيمس (١) شبيه بهذا الصنف مع وجود اختلاف كبير (أو هو على النقيض من دستوفيفسكي وتورجنيف (٢) الذي لا يقدره) . أولاً شك في أن نشر مذكرات جيمس تمكننا من الحديث عنه بثقة ؛ فنحن نرى فيها أن الناس الذين يقابلهم ، والحكايات التي يسمعونها عنهم ، والمواقف التي يكونون جزءاً فيها ، كل أولئك قد أثر فيه . ومن ثم نستطيع في الغالب أن نتتبع (الدراما) حينما تثبت مادة ما أنها حية ؛ وذلك عندما يعمل فيها الكاتب خياله . وتستطيع أن تلحح تحولها إلى (الفكرة الصغيرة التي حملتها في عقلي واحتضنتها بضع سنوات نخلت) . إن تخيله لا يهدأ ، ولم يسبر أحد بعناء مثله الانفعالات التي لاحظ وجودها أو تأثيرها . وليس هناك كادح أكثر مباشرة منه لكي يهيئ للانفعالات المجموعة السكاملة للحيل الميكانيكية ، والألاعيب السحرية ، وأجهزة المسرح الرخيص ، ومخازن أدوات التنكر والخدع .

(١) هنري جيمس (١٨٤٣ — ١٩١٦) من أشهر الروائيين الأمريكيين تبحر بالجنسية الانجليزية في أثناء الحرب العالمية الأولى ، تكثر في قصصه المقارنة بين حضارة أمريكا الفجة وحضارة أوروبا العريقة ، يمتاز أسلوبه بالعمق والواقعية وتحليل الشخصيات ودوافعها وهو أستاذ في الصنعة الفنية ، من روايته : ديزي ميلر ، ميدان واشنطن ، صورة سيدة ، ما عرفته ميزي ، الإناء الذهبي ، دورة اللواب . «م»

(٢) ليفان مارجيو فلتش تورجنيف (١٨١٨ — ١٨٨٣) روائي روسي وكاتب مسرحي ومؤلف قصص قصيرة ، عالجت قصصه مشكلات اجتماعية ويمتاز أسلوبه بالدقة والوضوح والواقعية . «م»

والتركيب « والكليشيات » (لم يدلل أحد غيره بوضوح على فائدة هذه الأشياء للقصة الجيدة) . إن سياط عقله لا تهدأ ، فهي لا تنى عن الامتداد لكي تمسك شيئاً يمكن أن يتقن ويثرى الدراما ، وهي التي لا ينى جيمس عن دفعها إلى الأمام . وهو دائم في بناء المشاهد والمواقف ، وبينما يفعل ذلك نراه يقابل المواد بعضها ببعض مختبراً إياها للملاءمة السياق المباشر ، والسياق العام ، والبناء النهائي ، والتأثير المطلوب ، وهو في سبيل ذلك يديح لنفسه التغيير ، والاختيار ، والحذف ، والتحويل . وفي هذه العملية نجد كل الأمور العارضة في مجموعها ، والخيال الواضح أو المصنوع ، تفيد شأنها في ذلك شأن العناصر الأخرى ، لأنها إذا أهملت أحياناً باعتبارها عديمة القيمة ، اكتسبت في أحيان أخرى أصالة من التركيب الذي أضيفت إليه ، وبذلك تدب الحياة في هذا المزيج ، وهكذا يمكننا أن نتتبع نمو (الفكرة الصغيرة) طوال فترة تحولها إلى قصة كاملة .

ولكن كيف يتم ذلك ؟ أعتقد أن هناك انفعالات معينة ومواقف وخيالات أولية ، كانت عظيمة الأهمية بالنسبة لجيمس ، وقد بلغ من أهميتها أنها تحدد التكيف العام لقصصه ، ولكنه حين يكتب قصة وتأخذ شكلها الأخير نجد أن هذه الأشياء جميعاً — إلى جانب الإطار الخيالي — ماثلة دائماً باعتبارها لوناً وصوتاً فحسب . ومن المعتاد أن كل ما عدا ذلك يتعرض لعملية تحويلية ، تسيطر عليها حكمة ومهارة القاص ، وتكون شديدة التجاوب مع العالم الخارجي ، حتى إن تحقق شخصية جيمس نفسه يكون متعسفاً وقريباً من الخطأ دائماً . فالقاص باعتباره شخصاً لا يمكن استرجاعه من القصة ، لأن القصة كتبها الفنان ، مع أننا قد نواجه مراراً شواهد تبين أن بعض الدوافع النفسية البسيطة قد وجهت — في تصميم القصص التي كتبها هنري جيمس . وهناك شاهد صغير موثوق به يبين أن

أى تجربة قصصية فى كتاباته يجب إرجاعها إليه سواء أكانت رمزية أم غير ذلك .

وفى هذا القدر كفاية لوضع حدود دقيقة للإجابة عن السؤال الذى طرحناه عن الدور الذى تقوم به عملية كتابة القصة فى توضيح الأهداف التى نرمى إليها . ولنفرض أن القاص كان يصدد كتابة مشهد يدور فى سنترال بارك ، وأن الغاية منه ما يحدث فى المشهد ذاته ، عندئذ سوف يبدو القاص حراً فى إيجاد شخصية تدخل المتنزه من ناحية الشارع التاسع والثمانين . أو التسعين حسب اختياره . وينبغى أن تؤكد أن كتابة قصة إنما تصدر عن الشخصية فى مجموعها ، وأن كل ما فى العملية النفسية يكون محددًا . فإذا كان المشهد ذاته هو الغاية ، فمن المجازفة أن نقرر أن الرقم تسعين له ضرورة نفسية للمؤلف ليست متحققة فى الرقم تسعة وثمانين . وواضح أن باب الاختيار مفتوح ، بل لعلنا نوسع دائرة الحرية فنقول : الشارع ٥٩ أو ١١٠ ، أو الشارع الخامس ، أو السنترال بارك الغربى . فالشخصية فى القصة قد تصل إلى المتنزه من أية جهة فيه ، دون حاجة إلى الخضوع للإملاء اللاشعورى الخالقها ، فقد تصل سيراً على الأقدام ، أو بالأوتوبيس ، أو بدراجة أو بسيارة أجرة ، أو بسيارة خاصة ، دون الاستعانة بضرورة بالرغبة الداخلية للقاص ، أو استخدام الرمز الذى يرضى المؤلف . فلو أنه أراد أن يجعل شخصيته تصل إلى المتنزه بأية وسيلة ، أو القول بوجودها هناك فحسب ، فهو حر فى ذلك بطبيعة الحال ، على أن يستشير قصته التى يكتبها ، لا نفسه ، بهذا الصدد ؛ إذ أنه يوجه شخصيته إلى سنترال بارك تبعاً لمقتضيات القصة وحدها فى هذا المشهد الذى يتبها لكتابته ، خدمة للمشهد نفسه أو لسياق القصة ، اعتباراً من هذه النقطة وما بعدها . ومن الطبيعى أن التفاصيل الآلية وخشبة المسرح تكون فى أثناء الكتابة خارج التصميم الخاص للمؤلف باعتبارها حداً أدنى لا حد طرفى التناسب .

وباعتبار الحد الأعلى من الطرف الآخر ، إلى المدى الذى يصدر عن
الشعور اللاواعى والتفكير للكاتب ، نجد هذه التفصيلات مقرررة بوضوح ،
كما نراها مقرررة إلى حد ما ضمن وسائل أخرى أيضاً . والخرافة الساذجة
أو التخيل الجميل الذى أشرت إليه كثيراً هو أيضاً لاشعورى وبعيد عن
الاختيار ، فعندما نفكر فى منهج ، أو موضوع ، ونوع الشئ الذى نكتب
فيه سنصل إلى شئ مخالف لما نريده . فالقاص قد يكتب فى موضوع بخفة
أو بعمق ، بطيش أو بجد ، بإيمان أو بشك ، بسخرية أو بوعظ ، وفى ذلك
كله يكون الاختيار ، ولكن إلى أى مدى ؟ مهما يكن ارتباط الكاتب
بموضوعه فلا بد أن يختار إلى حد ما لأنه الشخص المائل بنفسه فيما يكتب .
ونجد « سمرست موم » يختار مجموعة واحدة من ملاحظات مشاهد شديد
الاهتمام ، مفضلاً إياها على المجموعات الأخرى ، ولكن لى نقول إنه
أكثر اهتماماً بمجموعة واحدة ينبغى أن نقول إن الاختيار لم يكن حراً فى
جملة ، بل إننا نجد القاص كلما عالج موضوعاته بعمق فى وقت انفعاله بها ،
كان أقل حرية فى قدرته على الاختيار . وبذلك نرى أن الحرية تغل شيئاً
فشيئاً حتى لم يكن القول إن القاص لا يختار مناهجه ولا موضوعاته ، إنما
تختار له .

ولكن هناك ظاهرة غريبة وهى لو أن قاصاً أصبح صديقاً مألوفاً لديك
فترة طويلة فسوف تظن أن قصصه — بوسائل حاذقة — تصبح أحياناً
سيرة ذاتية ، لا باعترافه بالماضى فحسب ، ولكن بتنبئه بالمستقبل أيضاً .
ولماذا لا تكون كذلك ما دامت الشخصية قدراً ؟ وما دامت مواهبه
تنحصر فى استخلاص الحقائق من الانفعال ؟ لا ينبغى إذن أن يدهش أحد
إذا أنتج أحياناً عن طريق التخيل سلسلة من الحوادث تتضمن انفعالات
لحما فى أصدقائه ، وحوادث وقعت حقيقة ، أو هى فى صورة رمزية صحيحة
مضاهية للحوادث التى يتعرض لها أولئك الأصدقاء ، وأقل غرابة من ذلك

أن تكون الانفعالات التي يهتم بها — وهي انفعالاته — صادقة أحياناً في تجربتها المتخيلة حتى إنها تكشف عن بعض خفايا مستقبله .

لقد رأينا كيف تخلق الشخصيات في القصة بطريقة معقدة ، وأنها تتكون من مدركات مختلفة لأناس كثيرين ، وأنها تمثل نسيجاً معقداً من التداخيات . ويمكن أن نقول إن مثل هذه الشخصية المركبة في أية قصة تنقصها تجربة عاطفية من نوع معين ، وإنها بحاجة ماسة إليها ، وأن النقص والحاجة مستمدان من القاص نفسه . وهناك جانب من القصة يرسم علاقة متخيلة مع أنثى متخيلة ، بإمكانها أن تجيب هذه الحاجة وتعطي شخصية الذكر الكفاية العاطفية التي كانت تنقصه من قبل . ونتيجة الأحداث المتخيلة تماماً تتضمن انفعالات هذه العلاقة بما فيها من لذة وألم . وبعد مضي سنوات يجد القاص نفسه التجربة التي تخيلتها قصته متحققة بالضبط مع نوع المرأة نفسه الذي تخيلته ، سواء أكانت تلك التجربة مقارنة للواقع أم كانت في صورة رمزت إليها القصة رمزاً صحيحاً . وقد نجد في قصة أخرى أهمية ظرف متخيل تكشف عن نواحي ضعف في شخصية متخيلة تتطور من خلال اضمحلال ذاتي إلى تحلل ذاتي . ومثل نواحي الضعف هذه تلتج فيما يعد مثل هذا الاضمحلال والتحلل في القاص نفسه .

ولا يغيب عنى بطبيعة الحال ، وأنا أكتب هذا الجزء ، اثنان من كتاب القصة كانا صديقين لي وهما الآن متوفيان . وفي استطاعتي أن أصف أمثلة مقارنة من بين الأحياء ، وقد قال لي أحدهم منذ وقت قريب : « لنتى أن أكتب قصة أخرى — وهذا من سوء الحظ .. ولا يستنتج من ذلك إنذار مسبق ، أو تنبؤ ، أو فراسة ، أو إدراك فوق حسي ، ولكن الأمر لا يعدو أن القاص قد اعتمد على انفعال كان يعتقد — واثقاً — أنه جعله حقيقة واقعة ، بينما ظل تصوراً متخيلاً تماماً . إن النماء يكمن في البذور ، والشخصية قدر ، وصدق القصة يظهر أحياناً باستحياء الماضي لينبي عن الواقع .

ولسنا في حاجة — لكي ننقل استكشاف جبرية اللاشعور — إلى مناطق جديدة ، فما قيل هنا وفي الفصل الثاني يكفي لتصوير طبيعة الجبرية الخاصة . وهذه القوى تعمل عملها في أثناء كتابة القصة . وكذلك لست في حاجة إلى مناقشة مدى إحاطتها أو تأثيرها في القوى العاملة الخاضعة لسيطرة الكتاب الشعورية ، فما من شك في أنها جميعاً متصلة اتصالاً وثيقاً بالعلاقة المتبادلة ، وإن كنت أشك أن في استطاعة أحد أن يبين في أي موضع يتم هذا الاتصال ، وكيفيته ، والبحث التقديرى في هذا المجال لا فائدة فيه .

ولنعد إلى الشخصية المتجهة إلى سنترال بارك .. لقد قلت إذا كان المشهد الذى سوف يحدث هناك بعد وصولها هو الغاية ، فمن الطبيعى أن يكون القاص حراً في إحضاره بأية وسيلة يراها . وهذا هو أدنى حد لحرية الاختيار ، مادامت كل الإجراءات الفنية من الوجهة العملية (مع استثناء الأوليات التى تفرض سيطرتها مرة أخرى) وغيرها من أجزاء العمليات المطولة التى يستغرقها التفكير فى القصة ، وخلقها ثم كتابتها ، صادرة بصورة واضحة عن إرادة الكاتب . ومع هذا نجد أن شيئاً ينقصه لفرض إرادته ، وهنا نصل إلى نوع آخر من الجبرية ، يختلف عن الآخر أشد الاختلاف . فلو أن القاص لم يفتح المشهد بسهولة مع الشخصية الموجودة في المتنزه ، فلعله يسترشد بما تتطلبه القصة وما يلائمها لكي يوصل الشخصية إلى هناك ، بطريقة ما ، من هذا المدخل أو ذاك . وهذا يتضمن دلالة على ما يلائم القصة ومتطلباتها . وإذا كان المشهد هو الغاية ، فما يحدث فيه — من ناحية كيفية سلوك الشخصية وما تشعر به — هو المطلوب . وكل شيء في العملية النفسية محدد . . والآن بالرغم من أن القاص لا يزال يؤلف الخيالات ، وبالرغم من أن هدف جميع الخيالات التطابق مع الواقع ، فهو يبتدعها لا ليرضى حاجاته الخاصة ، بل ليرضى متطلبات شخصياته وقصته .

والحقيقة في حالة الإبداع تكون بمثابة المركز ، ولكنها غالباً ما تهمل

عند علماء النفس الذين يحللون القصة ، والنقاد الذين يفسرونها لأنها تحدد إمكان تطبيق أى شىء قيل عن القاص شخصياً .

وينبغى أن أكرر مؤكداً أن القصة نظام ديناميكى ، وأن لها منطقها الداخلى ، ووظائفها وحاجاتها الخاصة بها التى ينبغى الوفاء بها . ولناخذ قصة تغلب عليها الحركة البدنية مثل (جزيرة الكنز) (١) Treasure Island أو (الفرسان الثلاثة) (٢) The Three Musketeers نجد أن مجرد استحسانها — وإن نذهب إلى أبعد من ذلك — يتطلب أن ما يحدث فى أية لحظة ينبغى أن يكون الناتج الضرورى لما حدث من قبل . فالعداء الذى ثار فى الفصل الثالث ، ينتج عنه قتال فى الفصل الخامس ، يودى إلى هروب فى الفصل السابع ، واقتفاء أثر فى الثامن ، وتعقيدات فى التاسع ينمو على أثره صراع فى الحادى عشر . وهذه القصة ليست مبالغة لقصة ، البحث عن الزمن الضائع .

وتؤكد الروح أن ما يحدث لنا لا يتم عن طريق المصادفة ، « فرحلتنا إلى الأعماق ليست بدون سبب ، وصدق القصة يكمن فى ضرورة ما يحدث ، ولهذا يكون القسم الأكبر من عملية الخلق فى كتابة القصة هو تحديد هذه الضرورة . وفترة التفكير فى خلق القصة تتطلب جهداً لاكتشاف الانفعالات والدوافع الصادقة والسلوك ، وكذلك الحدث والتفسير الذى يستتبع هذا الاكتشاف والذى يتم عن طريق التنقيب والتجربة ، والخطأ ، والنقد ، والحذف ، وتحديد البحث إلى أن تحس الشخصيات المتخيلة ، وتتصرف وكأنها حقيقة واقعة . وحتى تكون مشاعرها وتصرفاتها مطابقة لطبيعتها كما فهمها القاص ، ومطابقة للظروف التى أوجدها فيها ، ومطابقة للحقيقة فى التجربة الإنسانية ... كما يفهمها . وفى عملية الكشف والبناء هذه لا بد

(١) قصة استيفنسون نشرت عام ١٨٨٣ «م»

(٢) قصة لالكسندر ديماس الكبير نشرت عام ١٨٤٤ «م»

أن يظهر القاص أقصى درجات المهارة النقدية الواعية التي يستطيعها مهما تكن العناصر اللاواعية في عقله دائمة العمل بصورة تزامنية . وكتابة المادة المتخيلة ووضعها في صورة وكلمات ، بمجهود آخر للكشف عن الضرورة ، لإيجاد أفضل طريقة للكشف والبناء خدمة للقارىء . وفيما عدا الأمور الأولية (أو القوية التأثير) نجد أن هذه الفترة — من الناحية الشعورية — حرجة إلى أقصى حد ، أكثر من المرحلة الأولى . ولكن في أى من الحالتين يتطلب الأمر فصل تصرفات العقل العكسية . وفي كليهما يحاول القاص أن يبحث عن الشيء الحقيقي والضروري بالتالى ، وأن يتجنب الأمور العرضية والتافهة .

و حين يعثر (يتوقف هذا على قدرته ومدى رضاه) على الحاجة التي يكتب عنها ، تصبح خارج نفسه منذ هذه اللحظة . وكل ما أثر فيه قد يغلف القصة بصورة جزئية أو كلية . وإن كان ثمة ضلال لفظي خطر في الوصف بهذه الكلمات ، إلا أن الأمر لم يعد يعنيننا هنا بأى حال . لأننا إذا نظرنا إلى القصة التي تصور حادثاً عرضياً على أنها تنبؤ بمصير كاتبها ، فلا بد أن ننظر إلى جميع القصص على أنها تنبؤ بمصائر شخصياتها . وفي سبيل تحقيق ذلك تكون كل صفحة منها تاريخاً . حقاً إن النماء يكمن في البذور ، والقصة في الحقيقة هي البذرة والنماء .

ولا يمكننى أن أقطع بطريقة مؤكدة أن دارتنيان ، وبابيت ، وسوان ، وستيفن ديدالوس (١) الذين رأى القارىء مصائرهم بوضوح ليسوا مبتدعيهم أنفسهم . فإذا كانوا قد صاروا حقيقيين فهم يخضعون لقوانين وجودهم لا للقاص . وإذا اصطنعنا الحذر فيما نقرره فإننا نقول : إن سيطرة الكاتب

(١) دارتنيان بطل الرساى الثلاثة ، وهو شخصية حقيقية اسمه شارل دى باز (١٦٢٣—١٦٧٣) ، وكثير من أحداث القصة مأخوذ من مذكراته ، وبابيت بطل قصة بهذا الاسم لسنسكرير لويس تصور حياة رجال الأعمال فى أمريكا ، وسوان شخصية فى رواية مارييل بروست « البحث عن الزمن الضائع » وستيفن ديدالوس يمثل شخصية مدرس فى رواية لجيمس جويس . «م»

قد تكون في تفكيكهم ولكن عملية الحياة من شأنهم ، وقد يمثلون رمزاً ينتسب له كما ينتسب لهم ، ولكنهم يمثلونه باعتبار أنفسهم . وفي أية لحظة يكون مرجع ودلالة ما يحدث في القصة كامناً فيهم . ابدأ أي قصة — اكتب « نادني يا إسماعيل » (١) في أعلى الصفحة الأولى — ومنذ هذه اللحظة تجد أن قوة الاستمرار التي تجعلها دائبة الحركة راجعة لها ، فهي تضي في طريقها وتستمد طاقتها من نفسها .

ولا توجد ظاهرة سيكولوجية قريبة الشبه لهذه الحالة خارج دائرة الفنون ، فالجوهر النفسي يتغير ويثمر حتى يصبح شيئاً جديداً . وابتداء من الآن لن نتناول القاص ، بل سوف نجعل اهتمامنا الأول القصة ذاتها: الشخصية ، الانفعال ، السلوك ، الحدث ، — وهي أمور متخيلة ، أو مخترعة ، أو مصنوعة — ولكن مرجعنا الأول سيكون لها دائماً ، فالإظهار ، والضرورة ، والمصير ، أمور تخصها وحدها .

إن الحقيقة تضع حداً للاستدلالات النفسية عن القاص التي لا يوثق بها ، وذلك لأن الشخصيات هي الشخصيات وليست القاص ، وهي تضع حداً للاستدلالات النقدية غير المأمونة ؛ وذلك لأن مهمة القاص أن يكشف ويظهر حقيقة أولئك الناس ، لا حقيقة المجتمع أو الأفكار العامة . وعند الخط الذي يعين هذا الحد يعاود القارئ دخول عالم القصة . فهو لا يهتم بالقاص ، وإذا كان ثمة ما يستنتج خاصاً بآراء معينة ، أو بالعالم ، فإنه سوف يضع الاستنتاج بعد الحقيقة ولن يربط بينه وبينها . إنه يشارك في عملية سحرية ، وهو يدخل عالماً تحكمه قوانينه الخاصة ، وتسوده تعليلات صارمة ، ولكنه يرتبط بسكانه وأخذ يسير معهم صوب الموت وكأنه يسير مع أصدقاء .

(١) « نادني يا إسماعيل » هي في الأصل دراسة قصصية عن حياة الكاتب هرمن ملفل

بلم تشارلس أولسون أصدرها عام ١٩٤٧ . « م »

الفصل الخامس الكاتب وقصته

قال هنري ثورو (١) : «توجد أسرار كثيرة في صناعاتي أكثر مما توجد في غيرها ، ومع ذلك فهي لا تبقى طواعية ، . وهو يطلب من كل كاتب قصة بسيطة وصادقة عن حياته الخاصة ، وليست مجرد ما سمعه عن حياة الآخرين ، حكاية كالتى يبعث بها المرء إلى ذوى قرياه من بلاد بعيدة ، وسوف تبدو له كأنها حدثت في بلاد بعيدة لو أنه عاش صادقاً ، . ولهذا يبدأ في كتابة سرد مبسط ، ومخلص لحياته الخاصة فيقول : « لقد فقدت منذ وقت طويل كلب صيد ، وفرساً أشقر ، وليمامة ، وما زلت أبحث عنها . وما أكثر السياح الذين تحدث إليهم عن هذه الأشياء ، واصفاً الطرق التى سلكتها والنداءات التى تعودت أن تجيبنى عنها . وصادفت واحداً أو اثنين سمعا صهيل الفرس ، بل شاهدا الليمامة تختفي وراء سحابة ، وقد ظهر عليهما الاهتمام باستعادة ما فقدت . وكأنهما نفسيهما فقدتا هذه الأشياء » . وينبغى للقصاص الآخرين أن يواجهوا طلب « ثورو » ، فهو حر في إبداء رأيه .

لقد رأينا بعض العمليات الحادثة في وقت الإبداع ، ولعلنا قد أشرنا إلى بعض المباحث القصيرة في الحدود التى تتضمنها ، وقد رأينا ما يكفى

(١) هنري دافيد ثورو (١٨١٧ — ١٨٦٢) شاعر وكاتب مقالات أمريكى تنلب الفردية على تفكيره ، قضى عامين في كوخ ببحيرة وولدن وأصدر كتابه عن تلك الفترة (بحيرة وولدن) ١٨٥٤ ، ومن مؤلفاته الأخرى رحلات ١٨٦٣ ، كيب كود ١٨٦٥ ، أمريكى في كندا ١٨٦٦ .

للتأكد من أن معظمها بعيد عن الاستقصاء ، وقد بلغنا في بحثنا مرحلة نجد معها أن عدم استقصاء عملية الإبداع عقبة في طريقنا ؛ إذ ينبغي أن تكون خطواتنا التالية بحث القوى التي نخفيها ، والتي تقوم مترابطة بتحويل تجربة الكاتب إلى تجربة قصصية . وما يدعو للأسف أن عملية التحويل تتم بحيث لا ترى كالإمامة التي تختفي في السحاب .

وكل المحاولات المعروفة لحل المشكلة سلبية وبعيدة عن الحقيقة ، في حين لا يوحى بالثقة إلا الحل الإيجابي . والمعالجة الفنية لعلماء النفس إيجابية دائماً ، ولكنها حين تطبق على القصة تصعب السيطرة عليها . وذلك لأنك لا تستطيع أن تحلل كتاباً متخيلاً نفسياً ، فصاحبه غير موجود ، والكاتب لا يجيب عن أسئلتك ، وأنا لا أقول إن وظيفة آراء التحليل النفسي في القصة من شأنها أن تقدم شروحات ممتازة ، ولكن من الممكن الاعتماد عليها في الحدود الثابتة الواضحة تماماً ، وإني لأشك في النتائج التي تحاول أن تتناول الكاتب عن طريق أعماله ، وذلك لوجود عقبات كثيرة تعترض الطريق . فهناك حقيقة أن القصة لها مقتضياتها الخاصة مما يحرف الاستنتاجات عن القاص . وشيوع السيرة الذاتية الذي اشرت إليه يؤدي إلى تحقيقات غير مأمونة . فحينما يعالج المحلل النفسي مريضاً حياً ، يضطر إلى تتبع الحقائق الموجودة في حياته من خلال الأكاذيب ، والابتداعات . وألوان الخداع ، ومظاهر العرض ، وأساليب التحويل ، والأشياء المنتثرة التي تدبر عن المقاومة ، والتي تحتاج إلى عدة سنوات حتى يمكن اصطيادها — ولكن القصة في حد ذاتها مقاومة لا يمكن التغلب عليها . ونحن مضطرون أن نأخذ في اعتبارنا النتائج غير المؤكدة عن كيفية عمل عقل القاص الذي صمم وحده على أساس القصة . والمحلل النفسي — سواء أكان محترفاً أم هاوياً — قد يقع في أخطاء جسيمة ولا سبيل للتأكد من نتائجه .

وما لا شك فيه أن وجود نقص في الأجهزة اللازمة يدفعنا إلى استخدام

ما يشابهها مما يكون في متناول اليد ، ولا أجد مناصاً من ذلك إلا أن أجرى بحثاً يبنى على الوهم وفقدان السيطرة . وقد أجريت بالفعل بحثاً بهذه الطريقة عن تحول التجربة الشخصية للكاتب منذ أثرت في مخطوطات مختلفة حتى استحوالت إلى قصة في النهاية ، ويتطلب ذلك بعض الشرح .

كنت مسئولاً لمدة ثمان سنوات عن النشر في مؤسسة صمويل . كليمنس ، وكنت أشرف بصفة خاصة على كل إنتاج مارك توين (١) الذى لم ينشر بعد ، بالإضافة إلى مخطوطات كتبه التى نشرت . وكان عملي الأول أن أنظم الكثير منها وأجمعها من الركام الذى خلفه لى سلفى ، حتى ليبدو وكأنها غمسة في برميل وأخذ يقلبها بمجرفة . وهذا الجهد الالى هو الذى قادنى إلى الشك في أن تكون المخطوطات التى تناولتها في كتابى ذات دلالة . وحينما رتبت الأوراق قضيت عامين في دراسة مجموعة هذه المخطوطات ، متتبعا ما فيها من إشارات وعلامات من خلال بقية أعمال مارك ، ومن خلال تاريخ حياته ، ومطابقا عليها الوسائل المنهجية والنفسية بقدر ما استطعت .

وفي النهاية رأيت أن فصلا من تاريخ حياة مارك توين قد أعيدت روايته بصورة مشوهة ، وأن جزءاً من كتابته قد أصبح مستغلقاً على النقد . ولم يخطئ «ألبرت بيجيلوبين» (٢) تقديره لأهمية هذه المجموعة من المخطوطات

(١) صمويل لنجهورن كليمنس هو الاسم الحقيقي لمارك توين (١٨٣٥ — ١٩١٠) وهو كاتب أمريكي له إنتاج غزير منه : منامرات نوم سوير ١٨٧٦ ، ومنامرات هكبرى فين ١٨٨٤ ويروى فيها ذكريات طفولته ، وكتاب رحلات (منسول في الخارج) ١٨٧٩ ، والحياة في نهر المسيسيبي ١٨٨٣ ، وأمريكي من كونسكتيكت في بلاط الملك آرثر ١٨٨٩ . وقد اتبته حالة من اليأس في أواخر حياته تعكسها بعض كتبه مثل الرجل الذى أفسد هيدلبرج ١٨٩٩ ، من هو الإنسان ١٩٠٦ . «م»

(٢) كاتب سير وتراجم أمريكي (١٨٦١ — ١٩٣٧) ، وله عدة روايات منها : الطريق الأبيض الكبير ١٩٠١ ، وكان صديقاً لمارك توين وكتب ترجمة لحياته في ثلاثة أجزاء (١٩١٢) هي التى يشير إليها المؤلف نادراً . «م»

فحسب ، بل إنه لم يفهمها على الإطلاق ، وهو يذكر بعضها ويخصص قليلاً من العبارات لوصف اثنتين أو ثلاث منها في تسامح من يرغب في القول بأن أى كاتب عظيم قد تصدر عنه أحياناً آراء سخيفة ، بل يكتب كتابة سيئة ولم يستقر في فهمه أن هذه المخطوطات تؤلف معظم الإنتاج الأدبي القوي لمارك توين .

وبعد أن أجمدت نفسي في دراسة المخطوطات ، كتبت المقال الذي أعيدت كتابته في هذا الكتاب ، ونشرته بعنوان « رموز اليأس » ، وذلك ضمن كتاب يسمى « مارك توين يعمل » ، الذي تضمن أيضاً بحثين عن قصتيه « توم سوير » و « هكلبرى فين » . ولم أكتب المقال في هذا الكتاب للذاكرة به ، ولكن أهمية وجوده سوف تكون أمراً واضحاً . ونظراً لأنه يركز القول في مارك توين بالإضافة إلى المشكلة التي نعالجها الآن ، لهذا سنبجد فيه موضوعات أكثر مما نحتاج إليه هنا . ولكنني سوف أثبتة كاملاً فيما عدا الصفحة والنصف في أوله ، وقد أشرت إلى مضمونهما في تلك الملاحظات .

لقد أذرت قارئى بأن ما سيطالعه ليس قاطعاً ، وإن كنت على يقين من أن تفسكري مدعم بأكمل توثيق يمكن أن يوجد في كتاب آخر لقاص من الدرجة الأولى . والوثائق لا تشمل المخطوطات التي وصفتها هنا فحسب ، ولكنها تتضمن قدراً كبيراً يوجد في أوراق مارك توين ، ومذكرات كثيرة له غير منشورة (قال « بين بلاندى » في مقدمته لكتاب (مذكرات مارك توين) إنه ينشر المذكرات كاملة ، ولكنه لم ينشر في الواقع غير خمسين في المائة من محتوياتها) وخطابات مارك توين وغيره التي لم تنشر ، وكثير غير ذلك مما لا أجد داعياً لتفصيله ، ومن بينها بضع مخطوطات ليست لمارك توين ، أحس ضرورة تجنب وصفها . والسنوات التي قضيتها في الدراسة والإشراف على النشر والكتابة عن مارك توين منحتني القدرة على البحث . وأخيراً اطلع ديكسون ويكر الذي خلفني في عملية النشر على

المادة كلها بطريقة استقلالية ، وكان الفصل الذى كتبه عن مارك توين فى كتابه الذى نشره حديثاً بعنوان « تاريخ الأدب الأمريكى » متفقاً معى فى النتائج نفسها .

وينبغى أن أشير إلى أن مارك توين قد لا يكون أفضل قاص من النوع الذى يخدم غاياتنا ، وقد يمكننا أن نركز المشكلة التى نعالجها الآن بطريقة أكثر حسماً إذا كان القاص مثل « هنرى جيمس » ، أى أن تكون لديه بعض القدرة على نقد وتصحيح عمله . ولكن مارك كان يكره المراجعة وثار بسببها بطريقة أكثر حدة من « كنيث روبرتس » ، وقد تخلى عن الجزء الأكبر منها لوليام دين هويلز (١) ، أو أى شخص آخر يستطيع أن يصلح نصه . ولانجد كتاباً من كتبه الرئيسية قد مر بمرحلة الكتابة الثانية كما يمكن أن نسميها . وهذه المراجعة التى يقوم بها غيره لم تكن تستغرق أكثر من بضعة أيام ، تتخللها خطابات تصل إلى درجة الغليان يرسلها إلى « هويلز » يتحدث فيها عن استبعاد العبارات والفقرات ، والإغارة فى قسوة على الجمل المفردة . وسوف أتناول هنا من حياته حتى الفترة التى كتب فيها مخطوطاته (ولكننى لن أتبعها كما سيتضح فيما بعد) . وكان يرى أن أية محاولة لإعادة كتابة شيء فرغ منه تعنى أنه لم يفعل بما كتبه . لقد كتب أحسن ما لديه — شأن الكتاب جميعاً — فيما عدا قلة يصطنعون لأنفسهم حرية واسعة — عندما كان ما يكتبه متصلاً بأعماق نفسه ، ولكنه لم يحسن الكتابة (فى القصة) عن أى شيء آخر ، على النقيض من القصاص ممن هم فى مرتبته . ومن العجيب أنه لا يستطيع أن يدرك أى فرق فى الجودة بين أعظم أعماله وأدناها ، بل إنه فى الحقيقة ، كثيراً ما يظن أن أدناها خير من أعظمها . وأخيراً فإن القصة التى كنت بصدد رصد نموها وتأليفها

(١) (١٨٣٧ — ١٩٢٠) كاتب أمريكي خصب الإنتاج فى القصة الطويلة والقصيرة والتراجم والمسرحيات وله دراسات نقدية كثيرة «م»

من النوع الخيالى ، فى حين نجد أن من الأفضل — لخدمة ما نرمى إليه — اختيار قصة واقعية حيث تتحول السيرة الذاتية إلى تجربة واقعية .

وينبغى للقارئ أن يعى هذه الحقائق ، وهى فى مجموعها ليست خسارة على أية حال ، فمارك توين ضعيف القدرة على تحويل الكتابة التى عبرت عن نفسه الغريزية ، مما يجعل لملاحظاتي عن تحويل التجربة مزيداً من الصحة أكثر مما يتاح لها لو أننى كنت أفكر فى أشياء خاضعة للتوجيه النقدى التام . كذلك فإن ما ينتج عن التجربة التى هى موضع دراسة هنا هو خيال يبذل عوناً جديداً وقوياً لإحدى النقاط الأساسية التى تحدثت عنها من قبل (١) .

لقد نشر كتاب « أمريكى من كونكتيكت فى بلاط الملك آرثر » فى ديسمبر عام ١٨٨٩ . وهو آخر ما كتبه مارك توين ، مما نعتبره بالتاكيد من خيرة أعماله .

وقد صادف نشره وقتاً مناسباً ، فقد كان مارك توين فى ذلك التاريخ أشهر وأحب كاتب فى أمريكا وفى العالم أيضاً . وكان فى قمة السعادة الشخصية ، وذلك لأن كتبه لم تسكبه شهرة واسعة فى العالم فحسب ، بل أفادته ثروة طائلة أيضاً . وكان زوجاً لسيدة فاتنة ، وأباً لثلاثة أطفال ظرفاء ، وسيداً لبيت اشهر بكرم الضيافة ، وبأنه مركز للأصدقاء . وكان صديقاً لمشهورى الرجال والنساء فى عصره ، مبعجلاً ، موضعاً للثناء ، مقصداً للناس ، محبوباً فى النطاق العالمى . وكانت حياته مرفهة حتى وسمته بأنه حبيب الآلهة ، وقد

(١) الجزء التالى من هذا الفصل هو مقال « رموز اليأس » فيما عدا الصفحة الأولى ونصف الصفحة التالية . وقد أعيد طبعه من كتاب « مارك توين يعمل » (١٩٤٢) بإذن من مطبعة جامعة هارفارد .

جعل ذلك — بالإضافة إلى روعة تخيله — أكثر من شخص يراه مغترباً غامضاً قد أتى من مكان خارج النطاق الأرضي . وقد صار صبي الغابة ، والبائع المتجول ، وقبطان نهر المسيسيبي ، وعامل منجم الفضة ، وبوهيمي سان فرانسيسكو ، من عظماء الرجال في العالم ، إذ كان كل منهم بطلا لقصة أكثر إثارة من أحلام نوم سوير .

وأول ما ينبغي الاهتمام به هي تلك السلاسل من النكبات التي توالى على مارك في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وكان قبل ذلك بسنوات قد أنشأ شركة نشر خاصة لنشر كتبه . وقد افتتحها لينشر مذكرات الجنرال جرانت (١) ، ثم احتاج التوسع في العمل إلى إدارة أفضل مما كان يستطيع مارك توين أن يفعل ، وأفضل من إدارة من عينهم لهذا الغرض . ومن ثم اضطربت المؤسسة وساءت أحوالها . ونتيجة لتجميد الديون في أزمة عام ١٨٩٣ وضعت تحت الحراسة . وكان من الممكن إنقاذها ، إلا أن الخسارة قد استصغفت ثروة مارك وثروة زوجته أيضاً . وكان مارك دائماً مغامراً ، فقد وضع ما يقرب من ربع مليون دولار لتطوير اختراع كان يأمل أن يجعل منه مليونيراً ، وكان هذا الاختراع هو آلة «دييج» لصنف الحروف ، ولم يكن هذا الحلم العظيم مستحيلاً إذا وضعنا في اعتبارنا الملايين التي جمعها «مرجنهيلر لينوتيب» . ولكن آلة مرجنهيلر نجحت حيث فشلت آلة «دييج» . وجرت مارك توين معها إلى القاع في الوقت نفسه الذي أعلن فيه إفلاس شركته للنشر . يضاف إلى ذلك أن هذه السنوات نفسها قد شهدت تحولا غريباً في شخصية «جين» صغرى بناته ، ثم انكشف هذا السر الرهيب بانكشاف الحقيقة المؤلمة ، وهي أنها مريضة بالصرع . وفي خلال تلك السنوات أيضاً اعتلت صحته التي كانت دائمة القلب ولكنها كانت جيدة في

(١) بوليس سمون جرانت (١٨٢٢ — ١٨٨٥) القائد العام لقوات جيش الاتحاد في الحرب الأهلية والرئيس الثامن عشر للولايات المتحدة الأمريكية «م»

عموما . وقد عذبه الالتهاب الشعبي الذي لم يغادره قط ، كما عذبه آلام الروماتيزم التي ورثها في صدر شبابه ، وأصيب بعامل أخرى كانت نتيجة لما يتعرض له من مجهود عنيف .

وهكذا كان مارك توين في عام ١٨٩٥ مفلسا ، عليلا ، أقل من الستين بأربعة أشهر ، ولهذا بدأ جولة لإلقاء محاضرات في أنحاء العالم ، ليدفع ديونه دولارا بدولار ، وقد صحبته زوجته وإحدى بناته ، وتركوا في أمريكا الابنة الصغرى ، وكذلك الكبرى «سوزى» التي كان يحس مارك أنها قريبة إلى عقله وروحه . وبعد انقضاء عام ، انتهت الرحلة المضنية في لندن ، وكان على البنيتين أن تلاحقا بالأسرة هناك ، ولكنهما لم تفعلتا إذ توفيت «سوزى» بعيدا عن والديها إثر إصابتها بالتهاب سحائي . ثم بدأت زوجة مارك في الأشهر التي تلت ذلك تذوى من علة ألمت بها ، واستمرت كذلك في الأعوام الثمانية التي بقيت لها من حياتها .

لقد انقلبت الآلة على حديها ، ومثل هذه المنكبات ربما أفضت بالمرء إلى الجنون ، ولن نعجب إذا هوى مارك توين على أثر هذه الضربات . وتلك كانت هي الحقيقة ، فقد عاش قريبا من الحد الوهمي الذي يفصل بين العقل والجنون . وهناك فقرات تعبر عن معاناته في أوراقه التي لم تنشر ، تظهر بوضوح إلى أي مدى من العنف كان غشاء العقل مشدودا ، حتى يقرب أن يحطم قلب القارئ . ولكننا لانهتم بحزن الكاتب باعتباره إنسانا ، بل بأثره فيه باعتباره فنانا .

فمن الواضح ومن الطبيعي أن مثل هذه الأحداث لا تحدث للإنسان دون أن تحدث للفنان أيضا . وهكذا أفلس الرجل الغني ، وتعرضت زوجته وبناته لخطر الفقر . وهبط الرجل الواسع الشهرة من مكانته العالية هونا ما — لا بد أن هذا ما بدا للنفس المعذبة . وقد ظل مارك توين يحمل في قلبه

دائماً بقايا شعور بالهوان ، وتغيرت بالتالى صورة نفسه ، فهذه الضربات التى انتهالت عليه جعلت منه شيئاً آخر يختلف عما كان عليه — أو على الأقل شيئاً آخر لم يالف وجوده هو نفسه . ومركز الإنسان فى العالم ، ونجاحه المتعدد ، وشهرته العامة ، كل ذلك كان مرتبطاً بنفسه ، فإذا أصيب واحد منها أصيب الجميع ، وأصيبت صورة نفسه الدفينة . بل إن موهبة الكاتب مرتبطة بهذه الصورة . والحقيقة أن عمل الإنسان هو حياته بالمعنى النفسى العميق ، أو حتى بالمعنى البيولوجى . ويمكن القول بأن مصادر موهبته جزء متلازم من إحساسه الكلى وشخصيته ، بل وقوته ، وذلك واضح تماماً . والأذى الذى يصيب المرء لا بد أن يؤذى بالضرورة هذا المستوى العميق للقوة الشخصية ، فيكون ضربة لرجولته .

وإيذاء الصورة الداخلية للرجل يصيب مظهره الخارجى بالتالى ويعطل عمله أيضاً . وفى المناطق المظلمة حيث تمتد جذور الحياة يصعب تمييز الروح المهددة بسهولة بين أجزاء وأعضاء الشخصية . وإذا تعرض جزء منها للخطر يدرك العقل المعتم أن جميعها أصبحت فى خطر .

وكل ذلك إنما هو مجرد الجزء المعروف من التجربة ، ويتذكرها ينبغى أن نتوقع سلسلة من المصائب التى تؤثر بقوة فى كتابة مارك توين . وتتذكر أيضاً أن طبيعة الكتاب أن يبدعوا قهراً من مواد حياتهم ، ولهذا ينبغى أن نتوقع فى كتابته بعض المكابرة فى منازلة الكوارث . والفن هو بنود الهدنة الموقعة مع القدر ، أو إذا أردت تعبيراً أدق : الفن تجربة محمودة ، أو تامة ، أو خامدة ، أو ناجحة .

كان ذلك فى يوليو عام ١٨٩٦ حين انتهت جولة المحاضرات فى لندن . وقد درت المحاضرات — بالجمد — المال الكافى لتغطية ديون مارك إلا القليل ، وبقي أن يؤلف كتاباً عن رحلته « تتبع خط الاستواء » ليكمل عمله . وقد

توفيت «سوزى» فى أغسطس عام ١٨٩٦ بينما بدأ تأليف كتابه فى أكتوبر .
وقد كتب إلى صديقه تويشل يقول :

« إننى أعمل ، ولكن لأجل العمل ، ولتبيد الأسى ، المائل . إننى أعمل
طوال النهار ، فتختفى المتاعب حين ألتجأ إلى هذا السحر ، ولكن هذا الكتاب
لن يقف طويلاً حاجزاً بينى وبين المتاعب ، ولكن ذلك لا يهم ، فلى
كثير من المؤلفات التى لم تدون والتى تحتاج إلى الكتابة لبقائى ، وإن تزيد
الراحة بين نهاية هذا الكتاب وبداية كتاب آخر على ساعة واحدة . »

وهكذا كان يعتمد على العمل ، على الكتابة ليغرق حزنه فيها ، حزنه على
وفاة «سوزى» ، ولكن إلى جانب هذا الهدف الذى يبعث على الرثاء ،
ألا نجد شيئاً آخر ؟ يبدو لى أن هناك إشارة إلى ما سوف يتضح فيما بعد ،
فشعوره بالحاجة للكتابة كان يبرر وجوده باعتباره كاتباً ، وذلك يصلح من
شأن الصورة التى حالت . لقد كان مضطراً إلى الكتابة ، وكان واقعاً تحت
ضغط شديد .

وكتابه (تتبع خط الاستواء) من أسخف كتبه ، وكانت كتابته من
أشق ما يمكن ، بل كانت عملاً مزعجاً . وقد ثار لاضطراره لكتابته بدافع
الحاجة إلى المال ، كما ثار لهذا التبع الذى لا معنى له ، والذى كان جزءاً من
الحياة العديمة المعنى . فموت سوزى أصبحت الحياة فى نظره لا معنى لها
الهم إلا الخسارة والقسوة . ولكنه استمر فى الكتابة حتى كان يوم ١٣ أبريل
عام ١٨٩٧ فكتب فى مذكراته : « لقد أنهيت كتابى اليوم ، ، ولكنه احتاج
إلى إعادة ترتيبه ، وفى ١٨ مايو جاء فى المذكرات «انتهى الكتاب مرة أخرى» .
وتلت ذلك بضع صفحات فى المذكرة تحكى قصة سوف أرويها بعد قليل .
وفى ٢٣ مايو ، أى بعد انقضاء خمسة أيام على الانتهاء من الكتاب ، جاء فى
المذكرات : « كتب الفصل الأول من القصة السالف ذكرها اليوم . »

وهكذا كانت فترة الراحة بين الكتابين أطول من الساعة التي تنبأ بها في حديثه لتويشل ، ولكنها لم تطل كثيراً .

وبهذا الفصل الأول بدأ مارك سلسلة من التجارب والسقطات التي سوف تكون موضع بحثنا . كما بدأ أيضاً تجارب وسقطات أخرى بعيدة الصلة عن الأولى . وقد كشفت الأشهر التالية عن رجل يكتب وهو أسير القلق ، مسوقاً إلى الكتابة ، مدفوعاً إليها — رجل مضطر إلى الكتابة « لتبديد الآسى » ، ولكن لا يزال أمامه الكثير لإصلاح الموهبة المتأججة ، وإصلاح صورته الشخصية . ولكن هذه الحاجة الملحة للكتابة لا تلبث أن تتعثر وتنحرف عن غايتها ، وتبدو خيالا لا غاية له ، بل إنها أخفقت بصورة دائمة .

وقد كتب مارك إلى هويلز يقول : « إننى لا أستطيع أن أعيش الآن بغير كتابة ، فأنا أدفن نفسى فيها حتى أذنى ساعات طويلة ؛ ثماني أو تسع ساعات في الجلسة الواحدة أحياناً ، وهذا يبين لنا ناحية الاضطراب ، كما أننا نستطيع أن نلمح الإخفاق فيما كتبه إلى هويلز في أغسطس عام ١٨٩٨ بعد خمسة عشر شهراً من كتابة مذكراته الأخيرة : « لقد بدأت في الصيف الماضى ستة عشر مشروعاً خاطئاً — ثلاثة كتب وثلاث عشرة مقالة — ولم أتم إلا شيتين صغيرين ناجحين فى ألف وخمسمائة كلمة ، وذلك من بين أكوام وأكداس كتبت فى دأب واستغرقت عملاً مضنياً ستة أسابيع . » . ولكن الحقيقة كانت أخطر مما تظهره لنا هذه اللوحة ، لأن العجز عن كتابة مالا يزيد فى المتوسط على موضوعين صغيرين من ستة عشر موضوعاً بدأها قد بقى أثره أطول مما يظن ، فقد استمر خلال أعوام ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ ، ١٩٠٠ حتى عام ١٩٠٤ ، والحقيقة أن الأعمال التي أتمها منذ عام ١٨٩٧ حتى نهاية حياته تمثل قدراً ضئيلاً من الأعمال التي بدأها . ومنذ عام ١٨٩٧ وما تلاه خلف مارك توين عدداً وفيراً من المخطوطات فى أوراقه التي بدأها

بشجاعة تامة ، ثم توقف عنها بعد بضع صفحات في بعضها ، وفي بعضها الآخر بعد مئات الصفحات التي يتضح فيها الجهد العنيف . وقد أصبح من المؤكد الآن أن مارك كلما تقدم في السن لم يقصد أن ينتهى من إحداها ، بل إنه بدأها لمجرد التسلية ، أو ليسجل ملاحظة عابرة أو فكرة ، أو لينطلق من إسهالهم عن طريق العلاج الوحيد الذى كان فى قدرته أن يعتمد عليه . ولكن قسما آخر من المخطوطات — وبخاصة تلك التى تناولها — قصد أن يتمها بإصرار ، وكان مضطراً إلى الرجوع إليها فترة بعد أخرى ، معدلاً فيها ، محاولاً أن يبدأها بدايات جديدة أو يجعل فيها مجموعة أخرى من الشخصيات ، أو يضمها شكلاً آخر ، أو نتيجة جديدة ، أو معنى ، أو مغزى آخر — ولكنه يمضى فى كتابتها ، مجهداً نفسه ، محاولاً أن يصل بها إلى نهايتها . وهكذا أخذ يتردد عليها من وقت لآخر ، ولكنه أخفق فى إتمامها .

ويبدو لنا الآن هذا الإخفاق مشيراً ، ولا بد أن يكون له معنى . فمن الضرورى وجود سبب معقول لتكرار فشل فنان متمرس ، تعود أن يكتب طوال حياته ويحرز نجاحاً ملحوظاً . صحيح أن مارك توين كان دائماً يخضع لحماسته ، وكانت حماسته قصيرة العمر ، حتى يبدو من الطبيعى أن يبدأ قصصاً قصيرة ثم لا يعنى نفسه بإنهاؤها بعد أن يبذل فيها جهداً شاقاً ، ولكن الشيء الغريب تكرار الفشل وصيرورته عادة فى الوقت الذى حاول فيه أن يكمل تلك القصص ، ولكنه أخفق دائماً بالرغم من أنه حاول مراراً بقوة الدافع الذى استعبدته ، واستمر يعاود النظر فيها . وليس هناك إخفاق بلا سبب أو معنى ، ولكن من الواضح أنه ارتبط ارتباطاً كاملاً بالطاقات الأساسية فى شخصيته .

وتأتى نهاية بحثنا فى عام ١٩٠٥ ، ولكننا سوف نهتم كثيراً بما كتبه فى العامين ونصف العام عقب كتابة مذكراته فى ١٨ مايو عام ١٨٩٧ . فى خلال تلك المدة كتب كثيراً ، وعندما ألقب المخطوطات بين يدي ، محاولاً أن

استنتج ظروفها ، كثيراً ما أقول لنفسي إن من المستحيل أن تنتمي هذه المخطوطات جميعاً لملك الفترة ؛ إذ لا يتصور أن يكتب إنسان بهذه الكثرة . ولكن تلك هي الحقيقة التي يثبتها مخطوط إثر مخطوط بأعدادها الضخمة ، وكلماتها التي تصل إلى مجموع كبير . لقد كتبها حقيقة في خلال تلك الفترة ، كما كتب مقالات أخرى وفصولاً تصويرية (أسكتشات) ، ومذكرات ، ومقالات صحفية نجح في استكمالها ونشرت ، ولكنه لم يستطع أن يتم كثيراً من المخطوطات .

ومن الواضح أن القوة التي كانت تدفعه للكتابة قاسية عنيفة . ولا يستطيع أن يكتب بهذه الكثرة إلا رجل تتقمصه الشياطين . وإذا فكرنا في يأسه الدفين ، وكيف أن هذا اليأس قد نما وانتشر حينما دفع شيئاً فشيئاً إلى إدراك عجزه عن إتمام ما بدأه . وقد تخلى عنه إبداعه ولم يعد يستطيع أن يحل المشكلات العادية في التركيب أو التكنيك ، وما كان عاجزاً عن دفع أى شيء إلى نهايته . وإذا نحينا المخطوطات جانباً ، وجدنا سجلاً مبعثراً يصور محنته وعذابه الطويل المؤكد . وفي الساعات المظلمة التي اعتادت أن تنتابه منذ وفاة «سوزى» كان يصارع سراً أفظع أنواع الخوف التي يمكن أن يحسها إنسان : الخوف من أن تكون موهبته قد نضبت ، وشعلته قد انطفأت ، ومكانته الأدبية قد انتهت . وهذا الخوف سم يسرى في طريقين وينتشر ليقوى السم الذي أحدثه . لأن فشل الفنان لا بد أن يصيب شخصيته وقدرته ، وهاتان الناحيتان قد تعرضتا لانحسار خطير بسبب المحن التي أشرنا إليها . ومن الطبيعي أن تصدراً عن تلك المحن ، أو على الأقل تؤثر في حركتهما . وقد يشك بعض الناس في أن عجزه الطارىء يرجع إلى ما تعرض له من أذى ، أو أن هذه السقطات الأدبية نبعت من الإحساس المعقد بالفشل الذي تولد فيه .

وكثير من أكوام تلك المخطوطات يجرى على غير هدى ، وسوف

أتغاضى عن تلك الناحية وأضع في اعتبارى ما يبدو أن له معنى في النهاية .
 وأول تأكيد لما ذكرته من الأذى يتمثل في محاولات مارك الاستفادة
 مرة أخرى من الصبيين اللذين منحهما الخلود في قصتيه البديعتين ، واللذين
 استخدمهما مرة أخرى في خلال فترات القلق في أوائل التسعينيات في قصتين
 أقل شأنهما : «توم سوير في الخارج» Tom Sawyer Abroad ،
 و«توم سوير المخبر» Tom Sawyer Detective . وهكذا أعادهما للعمل
 مرة أخرى حيث أشركهما في مؤامرة طويلة من اختراع توم أشد تنافيا مع
 العقل وأكثر كآبة من تلك التي حولت الجزء الأخير من قصته «هكبرى فين»
 إلى شذوذ بلا قاعدة . إنه يخلط بين القصة الخيالية والارتجال الفاحش ،
 وهذا الخلط أحقر من أن يبدأ به قصة إذ سرعان ما تهير بملة . وهي في
 عمومها بلا بنيان ، وتتحرك بلا خطة بقوة الارتجال المحموم الذي يصبح
 أكثر آلية وبعداً عن الواقع كلما استمرت ، بل هي سخيفة ، جافة ، لا توجد
 بها جاذبية الأصالة ، وقد خلت تماما من فن مارك ، بل إن ما يبرز فيها من
 حقيقة واضحة أن أسلوبها النثرى لم تكن فيه أى حياة .

ومما يبعث على الرثاء أن نجد كاتباً عظيماً يستقى وهو في حالة يأس من
 الأعمال التي سبق أن خلدها . وهذا الجهد لتكرار ما سبق أن كتبه وهو في
 ذروة قوته واستعانتته بأشباح من قصصه الأولى يظهرنا على قوة خوفه من أن
 تكون مقدرته قد تخلصت عنه . ومما يبعث على أشد الرثاء أن المجهود الذي كان
 من المفروض أن ينقذه لم ينقذه ، لأن الكتاب الذي يقلد الكتب العظيمة
 تقليداً تهكمياً يسقط . وقد كان ينبغي له أن يتأكد من حقيقة طبيعة الجهد
 الذي يبذله . ومن المؤكد أن فشله لم يكن خافياً عليه ، ولم تكن هذه المخطوطة
 هي الوحيدة التي حاول أن يستخدم فيها الصبيين ، كما سوف نرى ، كما لم تكن
 «هكبرى فين» و«توم سوير» القصتين الوحيدتين اللتين اعتمد عليهما لمساندته ،
 بل نجد - في كثير من أعماله التي لم تتم في تلك الفترة - تياراً خفياً من قصصه
 الأخرى ، وبالأخص «ويلسون الغبي» Pudd'nhead Wilson . كما نجد

أفكاراً وحياً ، وموضوعات ، وطرق معالجة من التي وجدها مؤثرة في أيام مجده ، ولكنها لم تعد كذلك عندما اشتدت حاجته إليها .

وفي هذا الوقت أيضاً بدأ « مارك » يفكر جدياً في كتابة تاريخ حياته . لقد كتب أجزاء منه من قبل وخاصة ما يستفاد من نشره لمذكرات جرائد التي يتضمنها المجلد الأول من الأجزاء المنشورة . ولكنه كتب الآن عدداً قل أو أكثر من الفصول التصويرية (الاسكتشات) المرتبة ، وانتوى أن يجمعها في كتاب . وكتب صفحات من التعليقات ، استعداداً لها ، تتضمن قوائم بالأشخاص ، وصوراً لشخصيات ، ونقاطاً لحوادث مثيرة أو مهمة ، أو مسلية . وهذه المدونات تتخلل جميع المذكرات التي احتفظ بها في تلك الفترة . وجمعها في كتاب واحد يبرز خطة شاملة من ورائها ، وتوجد أربعون صفحة في كتالوج عن سكان هانديال (١) تعتبر مناسبة تماماً لكتابة تاريخ حياة حقيقي .

ومن هذه المواد كلها المتصلة بتاريخ حياته ، نجد الجزء الأكبر يتعلق بفترتين من حياته ، والمذكرات المبعثرة تشمل سنوات كثيرة من حياته ، ولكن معظمها تتناول إما ابنته المتوفاة سوزى ، ولما هانديال ، حيث كانت طفولته . وفي أحد الفصول الطويلة من مذكراته يصور التفاصيل المؤسفة لمرض سوزى وموتها ، ويتشوق لطفولتها بما فيها من سذاجة ومصادفات تبعث على الرثاء ، كما يتحدث عن أمل حياته ، وخيبة فقدتها ، وقسوة موتها . ومن المحقق أنه كان يريد أن يصنع من هذه المذكرات قصة حياة سوزى ولكنه لم يستطع إتمامها ، وكان يأمل أن يعود إليها بعد سنوات ، ويوسع لها مكاناً في سيرته الذاتية ، ولكن كان لديه الكثير ليقوله عن هانديال والأصدقاء والجيران في كليمنسس أكثر مما لديه عن سوزى .

(١) هانديال : مدينة في ولاية ميسوري تقع على نهر المسيسيبي وهي التي نشأ فيها

ولكن ما أهمية هذه الحقائق بصدد بحثنا هنا ؟ إنها ذات أهمية كبرى ؛ وذلك لأن عقله — في وقت عجزه وفشله — كان يعمل بدأب على استرجاع ذكريات طفولته ، وليست ذكريات موت ابنته فحسب . ونحن نعلم من كتبه أن طفولته كانت عصره الذهبي ، وأن هانديبال جنته المفقودة أو أنشودته الخالدة ، لا بسبب طفولته فحسب ، بل لأنها مسقط رأسه أيضاً ، وكانت تعني له السلام والسعادة والوفاء والامن بصفة خاصة . وفي الوقت الذي تحطم فيه ، ولم يكن بقادر على إحداث تغيير في صورته ، نراه يعود إلى السنوات السالفة والمكان القديم ، حيث يستشعر الامن وسندرك الآن سبب ذلك .

وفي ذلك الوقت بدأ يكتب ما أسماه الإنجيل البشرى ، وكان قد ألقى منذ عشرين عاماً أو تزيد بحثاً عن الجبزية الفلسفية بناد في هارتفورد . وقد بدا عليه من حين لآخر أن الفكرة أخذت تؤثر فيه . والآن بدأت فجأة تتطلب تفسيراً ، وظلت كذلك حتى مات . ونجد قدراً كبيراً من أوراق مارك توين تتألف من فصول جدلية أو تحليلية ، ومحاورات ، وخطابات بعضها تام والكثير منها ناقص ، ولكنها تنمى وتوشى الأفكار ، التي تصدر عنها : مثل عجز الإنسان في قبضة قوى السكون العنيفة ، وتخوف الإنسان وتفاهته وشره . وقد مضى في كتابتها إلى ما قبل وفاته بشهور قلائل ، ولكن من المحقق أنه بدأ كتابتها ، بل كتب بالفعل معظم بحوثها المتتابعة ، في الفترة التي تناولها . ومن المرجح أن الجزء الأكبر من هذه البحوث التي طبعها طبعة خاصة في عام ١٩٠٦ بعنوان « ما الإنسان » قد كتبت في خلال تلك السنوات .

وأهمية كتاب « ما الإنسان » في بحثنا أنه يزودنا بأول دليل يعتمد عليه ، يكشف عما كان يعمل في نفسه من اضطراب في أثناء عمله . وقد تساءلنا عن تأثير النكبات في الفنان ، تلك التي تعصف بالإنسان ، ولعلنا نستطيع

ان نبداً إجابتنا عن طريق هذا الكتاب ؛ لأن كتاب « ما الإنسان » ليس مجرد بحث في اضطراب الإنسان وضعفه وجبنه وقسوته وسقوطه ، وليس مجرد تهجم على أوهام الإرادة الحرة ، والاستقامة ، والوقار ، والفضيلة التي بها يجعل الجنس البشرى حياته محتملة ، وليس مجرد قضية المنطق العادي للجبرية ، والسكون الثابت ، والنتيجة الجامدة للعلة ، والأثر منذ بدء الزمن التي تتضمن عجز الإنسان ، والتي لا تتغير بالإرادة أو الرغبة أو الجهد . ولو أن ذلك هو كل ما يتضمنه الكتاب ، فمن المؤكد أنه ذو دلالة في نفسه إذ يكتب في تلك الفترة بالذات ، ولكنه يعني أكثر من ذلك ، فمن الواضح أن كتاب « ما الإنسان » وسيلة للصفح ، فهو حين يصف عجز الإنسان يتضمن أن الإنسان لا ينبغي أن يلام . وبتأكيد جبن الإنسان يؤكد أيضاً عدم مسئوليته ، وبتصويره لعبودية الإنسان وخضوعه للظروف يوضح أن القدرة المطلقة للظروف هي التي ينبغي أن تجيب عما نخوف أن يجيب عنه مارك توين في داخل نفسه . وإذا كان الإنسان ضعيفاً ، جباناً ، لا حول له ، فإن المرء الذي يشعر بأنه ضعيف ، وجبان ، ولا حول له لا يمكن أن يلام . وإذا كان المرء غير مسئول ، فأى إنسان إذن يتحمل المسئولية . وأعتقد أنه لا يوجد من يقرأ هذا الجدل المضمي المتكرر دون أن يحس قوة رهبة لصيحة من داخله تقول : لا تلني فالخطأ ليس خطئي .

وهذا الموضوع الذي يتكرر في أكثر من صورة يبرز بوضوح في كتاب « ما الإنسان » ، ولهذا يمكننا أن ننتقل إلى المجموعات الثلاث من المخطوطات التي نستطيع من أمشاجها أن نجيب عن تلك الصرخة القلقة . ولست على يقين من أن تنظيمي لها مطابق للتسلسل التاريخي ، فليس في استطاعتي أن أؤرخها جميعاً في ضوء علاقة إحداها بالأخرى . ولن يهمنا ذلك كثيراً ؛ لأنها تغيرات في موضوعات عامة إذ تلتقي جميعاً في النهاية ، وفي استطاعتي أن أؤرخ معظم الخطوات ذات الدلالة في مدارج التطور ، وهذا

أمر جدير بالبحث . وسوف نتبعها عن طريق الفكرة ، لا عن طريق المخطوط ، وسنجد عدداً من الأفكار يتكرر كثيراً في المخطوطات المختلفة ، قد يكون معدلاً ، أو متغيراً ، أو متطابقاً ، أو مختلطاً ، ولكنه منسجم في النهاية .

ومن هذه الأفكار — وربما كان من أسبقها — فكرة الامتداد العظيم للزمن الذي قد ينقضي في حلم لا يستغرق في الحقيقة — في اليقظة — إلا بضع دقائق فقط . أو ربما بضع ثوان . وتمتزج هذه الفكرة بغيرها التي تحمل جوهر النتيجة النهائية ، وهي فكرة اختلاط الحلم بالحقيقة . وما اقتبسته قد استقيته مما دون في مذكرته والذي يقول إن مارك بدأ « القصة السابقة » في يوم معين ، يفترض قصة نجد فيها رجلاً يغفو لحظة مع سيجارته ويحلم بنتائج أحداث يظن أنها استمرت سبع عشرة سنة ، وعندما يستيقظ من نومه الذي استمر لحظات يجد اختلاطاً بين الحلم والحقيقة حتى إنه لا يعرف زوجته . وتصبح تسجيل هذه الفكرة قائمة بشخصيات القصة تعرف بهم وكأنهم أشخاص حقيقيون استمدهم مارك توين من ماضيه . والدليل على ذلك تظاهرة تلك الحقيقة التي سبق أن ذكرتها ، وهي أن مارك كان يعد خطة كتابة حياته في ذلك الوقت .

ولكن القصة التي بدأت كتابتها حقيقة ، مع أنها احتفظت بإطار الحلم — إلا أنها كثيراً ما أغفلته بسبب فكرة أخرى مختلفة تماماً — تظهر دلالتها للعيان ، وقد اقتضت مني لتتبع هذه القصة جهداً دائماً . إنها قصة شخصية عالمية الشهرة انزلت من مرتبتها العالية ، وقد وقعت أحداثها بعد الحرب المكسيكية عام ١٨٤٦ بوقت قصير . أما البطل فهو أصغر قائمقام في الجيش الأمريكي ، وقد جعلت منه بطولته وشهامته شخصية عالمية ورشحته للرياسة حالما أصبح سنه مناسبة لهذا المنصب . وهو ليس مشهوراً شهرة عالمية فحسب ، ولكنه على جانب كبير من الثراء أيضاً ، وحليف للحظ

والسعادة . وقد تزوج امرأة جميلة يعبدها . ثم صار أبا لبنتين يعبدهما ، فهو على الجملة موهوب مجدود . وقد أخذته غفوة فمال على سيجارته ، فحلم أن منزل الأسرة الفخم يحترق ، وما أسرع ما أطاحت بهم عقب ذلك كارثة أكثر عنفا . وقد أثبت أحد أقرباء زوجة الجنرال — وكان موثوقا به في إدارة ثروتهم — أنه لم يبدد الثروة فحسب ، ولكنه مشترك في عملية احتيال وخداع واسعة النطاق ، وبذلك شوهت سمعة الجنرال ، ولم يذق هو وعائلته المحبوبة مرارة الفقر فحسب ، بل سحقهم أيضا الإحساس بالعار . وخلاصة القول أنه وأسرته سحقوا تماما . وعندئذ غاص في أعماق اللاشعور — استيقظ منه بعد عام ونصف عام — فوجد نفسه وأسرته يقيمون في كوخ حقير في كاليفورنيا ، ثم يعلم عنف ما تقاسيه زوجته لإعالتهم ، وهنا تنقطع الكتابة في المخطوط . وقد سبق أن انقطعت قبل ذلك ووصلت ، ولكن الانقطاع هذه المرة كان نهائيا ، فلم يستطع مارك توين أن يمضي في قصته إلى أبعد من ذلك .

لا بد أن النقطة التي أردت الحديث عنها قد وضحت الآن ، وهي لا تحتاج إلى أن أقرر أن القصة زاخرة بمواد ظاهرة من قصة حياته : أصدقائه مدى الحياة ، أعضاء أسرته ، أعدائه ، وقائع حدثت له ، مشاهد وأقوال مستمدة من حياته مباشرة . ولكي نلاحظ الفكرة مجردة : شخصية كبيرة وعظيمة ذات استقامة لا غبار عليها ، وقد نزلت بها مصائب الزمن وأصبحت محتقرة في عيون الناس . ونلاحظ أيضا كيف أن الشخصية قد خدعت بندالة ، وأن السكارثة ليست نتيجة خطأ منها .

وإذا تتبعنا هذه القصة فسنجد أن مارك قد فصل فكرة الحلم وقصرها على نتيجة سوف أشرحها بعد قليل ، على حين مضى في اعتناق فكرة الرجل الفاضل الذي هوى من منزلته العالية في سلسلة من المخطوطات تمثل معاً أقوى مجهود وأشد مباشرة في عصرنا كله . وقد ظل يعود إلى هذه القصة ،

لا في خلال عامي ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ فحسب ، بل في وقت متأخر من ذلك أيضاً في عام ١٩٠٤ . وكمن من الموضوعات المختلفة كتبها ولا أستطيع أن أذكرها ، وكل ما أستطيع أن أقوله إنه كررها ، إذ كان يحاول أن يتخلص من الموضوع الذي سيطر عليه ، ولكنه بمرور الوقت وجد نفسه عاجزاً وأنه لا بد أن يتوقف .

إنها قصة طويلة للغاية ، ولما كانت جهوده فيها قد اضطربت وأخفقت ، لهذا أصبحت قصة معقدة غاية التعقيد ، بحيث لا أستطيع أن أرويها هنا . إنها تختص بمواطن بارز في مدينة لا تختلف عن سان بطرسبرج في قصة « توم سوير » ، أو هانديال في ترجمة حياته . والقصة لا تتعلق بالسيد الشريف فحسب ، بل بمواطن آخر كان غنياً فيما سبق ، ثم عانى من فقد ثروته وأصبح الآن يغالب الفقر ، ولكنه يلقي الاحترام في كل مكان لفضله واستقامته . وينقاد الرجل الفاضل — بحكم ضعفه خلال سلسلة من الظروف المضطربة — إلى ارتكاب جريمة ، وتحدث ظروف مضطربة أخرى تلقى ظلال الشك على السيد الشريف . وكثيراً ما يتوارى الموضوع في الأحداث الميلودرامية التي يخترعها مارك في حلق لتروى إلى حد ما أو بصورة ما ، كما يتوارى في غمار أفكار أخرى مستمدة من جميع مشكلات تلك الفترة . ولكن الفكرة في القصة هو الجبن الأدبي والنفاق بالنسبة للجنس البشري ، وتعرض كل إنسان لها حتى أكثر الناس فضيلة ، ليستسلم المرء لضعفه الخفي بشرط أن يتم إغراؤه ، أو تبدو له حاجة ماسة ، أو تعرض طريقه مصادفة عابرة ، وحول هذه الفكرة تدور أفكار أخرى مستمدة من كتاب « ما الإنسان » .

ولننظر الآن فيما حدث بعد ذلك . إن فكرة المأساة قد عدلت ، وانقسم بطل الرواية إلى شخصين (١) ولم يعد ضحية المأساة بريئاً كما في

(١) مثل الشخصية التي ذكرناها في الفصل السابق .

قصة القائم مقام ، بل هو مذنب وهو يعلم ذلك . ونرى جزءاً كبيراً من القصة يخصص لتبرئة نفسه والتخفيف عنها . وعلى الرغم من أنه مذنب فإنه اصطنع له حجة تجعله غير ملوم . وفي محاولات مختلفة نجد عملاً متباينة ولكنها تلتقى جميعاً في النهاية عند نقطة واحدة ، وهي أن الظروف قاهرة وأن ما يحدث يجب أن يحدث بالنسبة لجميع البشر . وإذا كان لابد أن يخطئ البشر في ظرف معين ، فلا ينبغي أن نلوم أحداً لاقرافه الخطيئة . ويجب أن نرد المسؤولية للقدر الذي لا يرتبط بشخص معين ، أولئله الحاقق الذي هيأ الظروف لها . ويجب أن نلاحظ هنا وجود قبول نفسى أو اتهام لم يكن موجوداً فى القصة الأولى . فالقائم مقام قد خدع بوساطة شخص وثق به . ولكن الرجل الفاضل فى هذه القصة ، على الرغم من اصطناع حجة له لجعله غير مسئول ، قد أسقط هذه الحجة بتصرفه .

وتلك القصة زاخرة بصورة لا يتطرق إليها الخطأ ، وبأحداث حقيقية مستمدة من التجربة الشخصية لمارك توين . وقد بذل جهد كبير لنقل هذه الصور والأحداث وتثبيتها ، ولكنها كانت موجودة بالفعل . وينبغي أن يكون واضحاً أنها قد وجدت بتأثير الدافع نفسه الذى أوجد القبول أو الاتهام .

ولابد من الاعتراف بفشل الحيل ، والبدايات الجديدة والتدائير المختلفة التى لجأ إليها مارك ، فقد أثبت عجزه عن خلق المتعة فى أى قصة ، حتى حينما عاد أدراجه إلى الماضى ونقل من قصصه الأولى . والحقيقة أنه حاول أن يجعل روايته للقصة نفسها التى تدور حول الرجل الفاضل الذى تحول إلى قاتل جبان منافق بسبب الظروف وكأنها حدثت فى حلم - فى حلم لا يستغرق أكثر من بضع دقائق ، وإن كانت تبدو أنها استغرقت سنوات عدة . وهكذا نرى أن القصة التى بدأت طليقة أصبحت متكررة بصورة أساسية ، وإن لازمها التعديل الذى أشرت إليه ، وهذا التعديل فيما أعتقد

يفشى اتهام النفس المتوارى حينما يقابله لإثبات مصاد بأن كل الناس مذنبون بدافع الظروف لهم إلى ذلك .

لقد مضينا بعيداً في بحثنا ويجب أن نعود إلى حيث بدأت فكرة الحلم تتطور تطوراً مختلفاً . وسنجد عدداً من الفصول التصويرية (الاسكتشات) التي لا هدف لها : والتي لا تمت بصلة ظاهرة إلى بحثنا . وتتناول بحارة أو أشخاصاً آخرين نزلوا بشاطئ . في خلاء القطب الجنوبي الواسع الثلج والظلام . وفي إحدى هذه القصص نحمد أسطورة بحر مسحور حيث الشتاء الدائم وحيث تقذف باستمرار جثث الموتى من البحارة والمسافرين ، التي احتفظ بها البرد اللأرضي .

وقد خطرت أجزاء مختلفة من تلك الفكرة في ذهن مارك بحيث لا أستطيع أن أتبعها هنا ، ولكنها تجمعت في رمز للدمار مثير رهيب (١) .

ولم يستطع مارك أن يكمل أى واحد من هذه الفصول التصويرية (الاسكتشات) العارضة ، ولكنها — سواء أكانت بطريقة واعية أم لا — أدت إلى عملية استرداد ، وأضاءت في نفسه نور الأمل بأنه قد وجد تغييراً للقصة التي عذبه ، وهذا التغيير يمكنه هذه المرة من إكمالها . ومرة أخرى نجد الزوج السعيد والد البنيتين اللطيفتين ، ومرة أخرى يغرق ثم يستيقظ بعد عدة دقائق معتقداً أن سنوات قد انقضت على ذلك . ولكنه في هذه المرة ينظر إلى نقطة ماء من خلال مجهر قبل أن ينام ، وهذه المادة تغير وتعمق القصة إلى حد بعيد . لأنه في حلمه وجد نفسه وأسرته على ظهر سفينة غامضة تبحر إلى مكان لا يعرفونه في وسط ظلام دائم مليء بالعواصف والثلج والجليد . وهذا يبين أن المسكان يقع في خواء القطب الجنوبي . وقد ظهر ذلك من خلال نقطة الماء التي نظر إليها من خلال المجهر . وفي

(١) بين ويكتر في ترجمته حياة مارك أنه أخذ رمزية منطقة القطب الجنوبي من قراءاته في ذلك الوقت .

ذلك الحلم الرهيب تمضى الرحلة في غموض وفزع ، وهو ما أحس أيضاً أنه المضمون . ولم يكن أحد يعرف أين هم ، ولا أين هم ذاهبون ، ولا لى غرض ، ولا تحت قيادة من . ولكنهم موجودون في الظلام الأعظم على حافة مجال المجهر ، وهو مكان للدمار بعيد عن التخيل ، ويمكن بعيداً منه فزع الضياء الأبيض العظيم الذى هو في الحقيقة الشعاع الذى ينعكس من خلال المجهر .

وبالإضافة إلى ما تقدم نجد فوق السفينة بعض ما يذكّر بحياة البقطة — عالم الحقيقة خارج المجهر والحلم . ولكنه يندوى ويبدأ الإنسان يشك في قيمته ، حتى يعتقد في النهاية أن الحقيقة التي يتذكرها المرء كانت حلماً قبل كل شيء ، وأن الحلم الذى يعيش فيه المرء هو الحقيقة . وبجانب ذلك نجد كأننا خارقاً فوق ظهر السفينة ، هو الموجه الأحلام الذى يملك السلطان على السفينة وعلى عقول ركابها الذين ثبت في أذهانهم — تدريجياً وبصورة حاقدة — الشك في الحقيقة التي أصبحت اعتقاداً في الحلم (١) . وفي خلال الظلام الرهيب تطوف الأشباح بالمحيط المتجمد منذرة باختطاف الضحايا من السفينة وافتراسهم . وفي النهاية يحدث تمرد وخيانة في تلك السفينة ، حيث يتكشف الضباط الموثوق بهم عن مخادعين فيجلبون الكارثة .

وهذه القصة لم يتمها مارك أيضاً ، وقد عاد إليها مرات محاولاً إيجاد نتيجة حاسمة لها ، ومحاولاً أن يوجهها في هذا المجرى أو ذاك ، ومحاولاً أن يبلور من هذه الرموز تعبيراً دقيقاً عن الرعب الذى أحسوه . وظل الفشل مخبياً فلم يستطع أن يفعل شيئاً ، ولكن الحقيقة أن ما كتبه أخيراً كان أكثر امتيازاً من أى شيء ذكرته من قبل ، فقد كانت هذه القصة التي لم تستكمل غريبة قوية مثيرة ، فهي تستحوذ عليك بالرغم من بعض السذاجة في بنائها . وهناك دلالة ندرك منها حقيقة أنه كان يستطيع أن يجعل تلك

(١) لست في حاجة أن أشير إلى أن موجه الأحلام يتفق تماماً مع طبيعة الله في كتاب

« ما الإنسان » ثم يصبح الشيطان فيما بعد .

القصة أجود من الناحية الأدبية ، ولكن هناك دلالة أوضح تتمثل في مذكراته التي تبين رغبته في استكمال تلك القصة .

وكما مضت الرحلة إلى غايتها لاقت السفينة نكبات أعظم ، فقد تصادف أن قابلت سفناً أخرى واقعة في المأزق الرهيب نفسه ، وكان المفروض أن تحمل واحدة منها كنزاً خرافياً من الذهب مما أهاج بعض بحارتها الذين كانوا متمردين حتى قبل ذلك . أما الطفل الذي ولد للزوجين (اللذين نعرفهما) فقد اختطف في سفينة أخرى ، وهكذا اختلط البحث عن الطفل بهياج البحارة الذين يتحرقون شوقاً للكنز ، وانكسر قلب الزوجة حتى استحال شعرها إلى البياض ، ثم أصابها الحزن في النهاية بالجنون في السنوات العشر العجاف الأخيرة التي حاولوا في خلالها البحث عن الطفل ، وأخيراً تقابلوا في النهاية مع السفينة الأخرى ، ولكن في الضياء الأبيض العظيم حيث كان الطفل والبحارة والمسافرون في السفينة الأخرى صرعى الحرارة الشديدة . وزاد الضياء في هياج البحارة الثائرين من أجل الذهب ، كما عمل على تخفيف ماء البحر ، وعندئذ تتجمع المسوخ ، وتقتل البنتان المحبوتان في قصة غامضة من قصص الفناء ، وتموت الأم التي أذهب الحزن عقلها ، ويموت أيضاً كل الأحياء الباقين في السفينة الأولى فيما عدا الراوى المسكين والزنجى المخلص الذي كان يخدمه .

ونؤكد مرة أخرى أن قسماً كبيراً من تفاصيل هذه القصة يرجع إلى تجارب مارك توين ، ومعظم الشخصيات قد وجدت في حياته ، أو هي تطابق شخصيات توجد في أي مكان ، ونستطيع أن نعرفها . وكذلك مجموعات الأطفال والخدم والمناقشات يمكن تفسيرها . والفتاة التي كانت محبوبة للغاية ثم قتلت في قسوة ، تموت بالطريقة نفسها التي وصفتها المذكرات الصادقة بالنسبة لموت « سوزي » بالمرض العضال وهكذا . . .

لقد تكرر النموذج الآن أكثر من مرة ، فقد رأينا اضطراب مارك

لكتابتته ، والتوقف الذي يعوقه عن استكمالها ، ولهذا يمكننا الآن —
 في ظني — أن نصدر بعض الأحكام . لقد رأينا في مجال القصة الصورة
 المرسومة في عقل مارك توين وقلبه بسبب سلسلة النكبات التي بدأت
 في وصفها . وهذه النكبات هي التي استحوذت عليه — بصفة أساسية —
 في هذه القصص التي لم تستكمل . ولا يوجد أدنى شك في أن الشخصية
 العظيمة التي هيبت من مكاتنها العالية والزوجة المحبوبة التي ذهب اليأس
 بعقلها ، والابنة الخبيثة التي ماتت معذبة قد استولت على لبه تماما . ولكن
 لو أدركنا كل ذلك فلا بد أن ندرك الاتهام الفظيع الذي ثار في نفسه مما
 يؤكد ما سبق أن ذكرته وهو أنه كان يسير على الحافة الضيقة بين العقل
 والجنون . ويمكننا أن ندرك كم كان قريباً من الجنون في صرخته التي
 يقول فيها : « لا بد أن الخطأ خطئي » .

ولسنا بحاجة إلى دراسة أنثروبولوجية عن الأديان البدائية ، ولا إلى
 علم النفس في دراسته للعقل اللاواعي لكي نفهم حالته ، وذلك لأنه يوجد
 في كل منا خوف مشابه واتهام يتردد على هامش العقل يظهران قليلاً ،
 ويفقدان بعض غموضهما في لحظات الضعف ، أو إذا أصبحت الحياة مهددة
 فجأة . والإحساس بالخطيئة الأولية هو نفس نوع الإحساس بيأسنا الأولي .
 ولكن لحسن الحظ أن مثل هذه اللحظات لا تتعرض لها إلا نادراً عندما
 نكون أصحاء . ومع ذلك فنحن نعلم جميعاً — بخبرتنا الخاصة أو بخبرة أتيحت
 لنا عن قرب — أن صدمات الحياة قد تستغرق هذه اللحظات أحياناً ،
 وتجعل الاتهام في مركز العقل ، وتؤخر عنه رد الفعل الذي يبرأ منه ،
 وعندئذ نبتس ونكون في أسوأ حالات الخبل ، وقد أصابت هذه الحالة
 مارك توين حتى لقد غرست في نفسه صراخاً واتهاماً لم يستطع تحملاً ،
 لأنه لم يقو على الإنكار . ومن خلال الظلام الرغوى في قاع العقل جلب على
 نفسه — خطأ منه — العار والسقوط والاحتقار . وفي القصة التي تعكس

حزنه وتمرده ، كان هو مؤلف سقوط نفسه . ومؤلف مرض زوجته وابنته ثم موت الابنة ، ومؤلف الألم الممض الذى أصاب أسرته .
وهكذا وجد الآن رموز اليأس ، فمن خلال الظلام العاصف الذى يغشيه الثلج ويتوجيه إرادة مجهولة حقود تبحر سفينة فى بحر هائج بلا خريطة وحيث تكمن المسوخ التى يمكن أن تضرب وتدمر فى أية لحظة . وتظل السفينة سائرة هناك إلى الأبد ، فليس هناك خطة أو مغزى فى رحلتها . كما لا يوجد أمل فى انتهاء هذا العذاب . أما المسافرون البؤساء فلا يتهددونهم الظلام العظيم فحسب ، بل التمرد والجشع والانتقام المجنون . ومن المؤكد أنهم يصابون بالخسران فيموت أحبابهم من بينهم ، وينتصر أمامهم الحقد التافه العنيف الذى يوقع فى حباله الرهيبة الحب والامل ومحبة البشر ، لكى يورد البشرية حتفها .

إن الفنان مطالب بأن يقدم على التجربة قدر ما يستطيع ، فالفن هدنة يوقعها مع القدر ، ومع ذلك يظهر مارك توين اضطرابه للكتابة وقد أبان فشله بوضوح أننا نقف أمام أبسط طريق للفن . فقد كان أثر المأساة فيه عظيما ، إذ جعله يخطو خطوة قريبة جدا من الهاوية . كما نرى صراعا واضحا لا يجعله يدفع تجربته دفعا فحسب ، بل يحاول أن يثبت وجوده أيضا . كما أنه لا يحاول أن يثبت وجوده فحسب ، ولكنه يحاول خلاصا عن طريق هذا الإثبات أن يرأب صدع عقله الذى تشقت ، ويستنقذ الموهبة التى تبددت شعاعا . لقد رأينا محاولته الأولى ليست هذا الاتهام عندما قال : « ليس الخطأ خطئى » ، وذلك فى القصة التى خدع فيها القائم مقام بوساطة أحد أقاربه الموثوق بهم . ولكن لم يكن ذلك كافيا ، فالاعتذار كان بالغ الرقة ، وقد نبغ ذلك التوكيد فى « ما الإنسان ؟ » بأن المرء لا يمكن أن يلام مادامت سلسلة الأحداث موثقة بقوة فى خطة موضوعة بوساطة إله جبار . وهذا الرد لن يهز قلب القاضى ولن يخرس صوت الاتهام بحجة دائرة الأحداث التى يعود إليها دائما (فى القصص التى تصور الرجل الفاضل الذى يتحول إلى قاتل)

وهي أن الرجال دائماً ضعفاء ، وأنهم دائماً يسقطون عند أى إغراء .
ولكن قصة الحلم قد أحدثت تعديلات مهمة ، وسوف أضيف إلى ذلك أن مارك - في وقت من الأوقات كما تبين مذكراته - عزم على العودة إلى القائمقام الموصوم بالعار ليجعله في السفينة المرتبطة بالحلم في الثلج الدائم في صحبة رفاق مخدوعين مثله ، يعيشون مصائرهم المختلفة وهم يعانون العذاب واليأس المحتومين ، ولكنه لم يكتبها ، ولو بدأها ما أنتمها ، وذلك لأنه لم يعثر بعد على سلام نفسه ، على الرغم من أن هذه الإضافة إلى الفكرة القديمة تحمل في طياتها بعض الأمل .

ولكن مارك كاد يعثر على السلام في نفسه إذ كان هناك أمل عجيب .
وعلى الأقل متنفس له في الموضع الذي وصل إليه الآن ، وذلك لأن فكرة الحلم هذه لها جانبان : الأول أن الأحلام تكون موجزة ، ولو أن الألم الذي تحدثه قد يستمر إلى الأبد . والفكرة الأكثر عمقا أن الحقيقة قد تذوى في الحلم بحيث لا يتأكد المرء من شيء ، فإذا استيقظ المرء من حلم فإنه يشعر كأنما انتقل من حلم أصغر إلى حلم أكبر ، وهنا تجدد الأرواح القلقة راحتها ، وهي إن لم تكن كافية في رأى المفكر الساذج ، إلا أنها مباشرة ولازمة ، وميزة بعجز أعماق نفوسنا « قد لا تكون حقيقة بعد ذلك كله ، بل قد تكون حلما ، ولعللى أكون قد حلت بهذا الألم كله ، وقد تكون الخسارة والمعاناة واليأس أشياء غير حقيقية ومجرد حلم . » ولنتذكر أن الكتابة الاضطرابية قد أثرت مخطوطات أخرى ، من الواضح أنها خبط عشواء ولا ترتبط بهذا الجدل الحاد ، وقد كان من بينها قصة تدور حول « توم سوير » و « هك فين » التي أوجزت الحديث عنها . ولكن هذه القصة لا يمكن أن تكون بلا هدف وبغير هدى ، ويمكن القول إنها بمثابة إنذار . وذلك لأنه في خلال تنقيبه في قصصه نفسها ، وفي سنوات حياته الماضية استرجع شخصية غريبة غامضة من مدينة هانيبال ، ولا أعرف الكثير عن هذا الرجل لأنه يتخذ أشكالا مختلفة في القصص والمذكرات الشخصية ،

ولكن الشيء المهم الذي يَخْتَفِي وراء سره أن دماً نبيلًا يجري في عروقه ، لعله دم ملكي ، وهذا ما جعله قريباً لمارك توين الذي تجرى في عروقه دماء النبلاء الإنجليز . وإلى جانب ذلك لم يكن مارك أشد الغرباء غموضاً على وجه الأرض ، فهو عبقرى لم يولد كغيره من الناس ، وقد وُجد لسيلاً في مصير غريباً . وصورة هذا النبيل المجهول تختلط إلى حد ما بصورة أخرى خلّبت لب مارك طوال حياته ، ألا وهي صورة الشيطان ، وكان ذلك الوقت مناسباً لتذكر الشيطان ، لأن الشيطان ملك ، والملائكة معصومون من الخسران والالام ، وكل الآلام القتالة . كما أنهم معصومون من الخطيئة وعذاب الضمير واتهام النفس ، والإغراء لا معنى له عندهم ، كما أنهم مجردون من الشعور الأخلاقي ، ولا يلحق بهم العار أو الموت أو المعاناة . وقد أراد مارك أن يكون واحداً من الملائكة الذين لهم هذه الصفات جميعاً ، بل أحس بقربه من الشيطان ، الذي ثار على قوانين الكون الجامدة ، كما يقرر في كتابه «ما الإنسان ؟» ، والذي يدفعه فضوله الشر لمعرفة سبل الإنسان للبقاء ، متردداً في الأرض بين الصعود والنزول والتقدم والتقهقر فيها . فليس من الغريب إذن أن يأتي شيطان صغير حديث — وهو ابن أخى الملك الساقط — إلى هانديال ويتلاقى مع «توم سوير» و«هك فين» . وهذه المخطوطة الأولى ليست شيئاً مذكوراً ، فهي لا تتضمن إلا الأعمال المتابعة المدهشة التي يقوم بها الملك الصغير ليحوز الإعجاب وتقدير أهل القرية ، ولكن مارك وجد فيها وفي المذكرات التي وضعت لتنفيذها الحلول الناجعة ، والبذور التي سوف تثمر في النهاية . وقد كان الشيطان الصغير في البداية لا يزيد عن كونه وسيلة لاستهزاء مارك بالله (جل وعلا) الذي تخلق أحقاده (في رأيه) الالم في الإنسان ، ووسيلة لاحتقاره للجنس الشبيه بالنمل الذي يبتلى بالالم ، والذي يسعى إلى إثبات وجوده بشكل خارق للطبيعة . بينما هو طفل أساساً . وهو يستطيع أن يصنع المعجزات التي تكسبه شدة وتجعله محسوداً ، كما تجعله ذا قوة قاهرة . ولكن مارك أصبح فوق ذلك ، إذ تمثلت معجزاته في محاولة خلاصه من إخفاقه المزمّن . وهكذا تبدأ قصة

أخرى مخطوطة تدور حول توم ، وهك ، والشيطان الصغير في هانديال ، ولكنها سرعان ما تنقطع لتبدأ قصة أخرى أطول وأكثر عمقا في كتابتها . وقد نقلت القصة نفسها لتدور في « إسلدروف ، بالنمسا ، قبل بضعة قرون ولكن إذا كنا لانزال بحاجة إلى مفتاح لفهمها فينبغي أن نلاحظ أن هذه القصة تتضمن محلا لبيع الصور كالذي عمل فيه سام كليمنس (١) الصغير عندما كان في سن هذين الصبيين . وإن أقول شيئا عن هذه المخطوطة سوى أنها تؤدي مباشرة إلى القصة الأخرى التي توصلت إلى النص في النهاية ، تلك القصة التي بعد أن كتبت بعذاب وغيرت وعدلت وبدلت لتصل إلى غايتها أنكرت القصص التي سبقتها ، وهي التي نعرفها باسم « الغريب الغامض » .

The Mysterious Stranger

وفي هذه التنقيحات والتعديلات المضنية التي هي جزء من المجهود الشاق لجعل القصة تمضي على أية صورة — يمكن تتبعها في آثار أخرى — نجد الشيء في النهاية قد وجد تعبيراً . ولتفسير ذلك نقول إننا نجد العائق النفسي قد زال ، والمشكلة قد حلت ، وامتنع التوقف وكف الاتهام ، ونال عقل مارك توين راحته في النهاية ، واستعاد موهبته . والمعجزات التي كانت في البداية مجرد لعبة فارغة لتسلية الأطفال ، ولنيل إعجاب القرويين أصبحت في النهاية صورة مصغرة للحياة الإنسانية بما فيها من عذاب مخفف يصل إلى نقطة التلاشي ، مادامت هذه الأشياء مجرد دمي ومخلوقات غير حقيقية تتحرك في خيال الظل ، وترى منفصلة عن الروح الخالدة خالية من العاطفة لا تمس . وهكذا تحولت من مشهد إلى حلم — الحلم الرمزي للتجربة الإنسانية التي كان مارك يحاول أن يكتبها بمثل هذا العناء منذ سنوات طويلة .

وهكذا نرى أن رمية من غير رام قد تغلبت في النهاية على المتاهات التي عاشت فيها جهود مارك ، وخرج منها « الغريب الغامض » ، تلك التحفة الصغيرة ذات الألوان الواضحة الهادئة ، الزاخرة بالعاطفة والحنان الحزين

(١) هو مارك توين نفسه «م»

التي تعكس الصدى الرنان للفناء والأمل المحطم والرتاء للإنسان ذلك الذي يمنح أحيانا شرف التألم ، ونخيط الألم هو الذي يربط بين الأحياء جميعا . ولكن ماهى تلك القصة ؟

إن « إسلدورف » هى نفسها « هانيبال » ترى من بعيد وقد غشاها ضباب القرون . أما الصبيان اللذان كانا متلهفين وطامحين فى خوف . وقاسيين فهما توم وهك يتكرران مرة أخرى ، مما يدعونا للقول بأنهما يمثلان الصورة التى وجدها مارك خير مافى نفسه . وما فى خيالاته الكثيرة . والقرويون — بل الجنس البشرى إلى حد ما — هم أصدقاءه وجيرانه وهجاؤه وأعداؤه . وكذلك الذين أهملوه . لقد قضى الموت وعانى الأذى . وتعذبت الآلام — ولسنافى حاجة إلى السؤال عن كنه هذه الأشياء بعد أن حارل مارك أن يعطيها معنى فى الفن مرات لا تحصى ولا تعد . كما لا يوجد أدنى شك حول طبيعة الخصم الخالد ، عدو الله ، الثائر ضد القانون وضد المسؤولية أيضا ، وهنا تتجمع الأشياء المفزعة ضد الجنس البشرى — التى تبدو كأنها اعتراف — فى كتاب « ما الإنسان ؟ » فنراها تتكرر مرة أخرى لكن بصورة محتملة سوية مقبولة ، لأنها سارت شوطا بعيدا واحتضنها هدوء الحلم البعيد . ونعلم الآن أن الحلم قد شفى ما بنفس مارك وأذن له أن يقول ما يجب أن يقوله ، وساعده فى النهاية على العيش فى هدوء مع نفسه .

« أنت تلاحظ الآن (يقول الشيطان قبل أن يختفى وينتهى الكتاب) أن هذه الأشياء كلها مستحيلة ، إلا فى الحلم ، وتلاحظ أيضا أنها صريحة ، وخیالات صبيانية ، ومخلوقات سخيقة يبتدعها الوهم ، وليست واعية بأهوائها — إنها باختصار حلم وأنت صانعه . . . وينبغى أن تصدق ما أبوح لك به ؛ لا يوجد إله ، ولا كون ، ولا جنس بشرى ، ولا حياة دنيوية ، ولا جنة ولا نار ، هذه الأشياء كلها حلم ؛ حلم عجيب سخييف . لاشئ يبقى سواك . وأنت لست إلا تفكيراً . تفكير أفاق لا جدوى منه . شرود يتجول محزوناً وسط اللانهاية الخاوية ! »

الحلم إذن هو الجواب والدليل . وقد حاول أن يقول : لم يكن الخطأ خطئى . لقد خدعت . ولكن ليس من السهل وقف الاتهام . فقد حاول أن يقول : إن الخطأ ليس خطئى ، لأن الكون الثابت ، أى القانون الذى لا مفر منه تعتمد أن يحدث ذلك منذ البداية ، ولكن من السهل اعتبار ذلك حجة باطلة . وقد حاول أن يقول ليس الخطأ خطئى ، لأن كل إنسان قد يقع فى الخطأ نفسه . ولكن المواضع القاسية التى تتلو ذلك تأتى بعد أن تنتزعه من هذه الحجة التى يركن إليها . وقد حاول أن يقول إنه مجرد وهم . حلم سوف أستيقظ منه . وقد ينفع ذلك ، ولكنه ليس كافيا . فلم تكن مأساة «سوزى» وهما منه . ولهذا لن يفوز بنسياتها وما دام كذلك فسوف يظل الاتهام الشنيع قائما .

ولكن لا تزال هناك إجابة . فإذا لم يكن هناك وجود إلا للفكر الشرود الذى يطوف يائسا فى العوالم الخالية . لكان عذابه اليسير وذنبه الشخصى مجرد حلم أيضا . ولو أن كل شئ كان حلما لأخلى سبيل السجين المتهم . والاتهام الناتج عن تجربته ربما يزال بتدمير كل تجربة . وقد كان من الممكن استئصال الفرع والإثم والمستولية من عالمه الصغير عن طريق تدمير الكون . وكان فى استطاعته إنهاء خصامه مع الإله المنتقم ، والتخلص من تأنيب الضمير إلى الأبد إذا خفف من الخصام ، والانتقام ، الألم ، والاحتقار ، والمعصية والإثم ، والفرع ، ليجعل منها مجرد حلم .

هذا هو الثمن الذى ينبغى أن يؤدى لنيل السلام . وهو يبدو غاليا . ولكن الشروط التى يصطنعها المرء مع القدر — حتى فى الفن — هى الشروط التى يستطيعها الإنسان . وبهذا الثمن وحده استطاع الملاك الهاوى فى أدبنا ، والغريب الغامض الذى بدا مجرد زائر فى المساحات الضيقة من عالمنا الفانى ، أن ينقذ نفسه فى النهاية ويتعد عن حافة الجنون . ويجد السلام ويحسه كأى إنسان فى آخر سنوات حياته ، ويوجه موهبته ناحية الازدهار من جديد .

إننى لا أعرف كيف يكون القاص المثالى ، أو كيف نحدد ما يتألف منه المثال النموذجى لتحول التجربة الذاتية فى داخل القصة ، وهذا بما حاول هذا الفصل أن يبحث فيه . إننى أحكم بأن « الغريب الغامض » ينبغى أن تكون — لا أكثر من سبب — حالة فريدة ، وذلك لأن « مارك توين » قد أصبح أسير أفكاره . واقترب من حافة العقل ، ليس كمعظم القصاص الذين يدخلون تجربتهم الشخصية العميقة فى قصصهم . ولكن مهما تكن مثالية هذه الحالة ، فمن المؤكد أن بلوغ حد الإفراط فيها يلقى عليها ضوءا .

إن جميع الطاقات التى أفردناها من قبل واضحة العمل فى هذه الحالة . وأعتقد أن من الواجب التأكيد على ثلاثة عناصر بالنسبة للأوهام الواعية التى تتخللها : وجود شخصية إنسان طيب بارز ، ثم تحوله التدريجى إلى طبيعة إنسان آخر ، مع وجود تحول مطابق وازدهار فى الفكرة ، ثم هذا الانقسام النهائى إلى شخصين ، وفى النهاية ينشق هذا المركب ليصبح طائفة من الشخصيات . ولنلاحظ أيضا الجولات المكررة الواسعة فى خلال حياة مارك الماضية الشخصية والأدبية فى سبيل إيجاد مادة تصبح حية فى القصة التى يعرضها . (يوجد كثير من هذا النوع فى القصص المخطوطة يضيق المقام عن ذكرها ، منها على سبيل المثال واحدة يتضمن موضوعها الأساسى صورة مجازية للفضة الحرة والذهب باعتباره معيارا ، يستخدمها بحارة السفينة الغارقة فى إحدى جزر الجنوب . وواضح أن ذلك من أثر الأزمة المالية عام ١٨٩٣ التى شاركت فى سقوط مارك نفسه) وتصبح فى النهاية الحدود الأولية البسيطة للخيال — التى عرفناها بأنها وهم القاص اللاواعى — هى كل شئ وظروف القدر تتغير من قصة مخطوطة لأخرى ، ولكن القادر نفسه والطريق الموصل إليه ثابتان .

والشئ الجدير بالذكر هو أن سيرة حياة مارك توين التى كتبها قد استعالت إلى ردهوز ، وهذه الحقيقة هى التى تجعل من « الغريب الغامض »

قصة بدلا من تسميتي لها ما قبل القصة . إن التحول قد أدى إلى الإنجاز ، والسيرة الذاتية قد اختفت تماما وراء الشيطان والصبين ، وبقية الشخصيات الدرامية ، كما هو الشأن في السيرة النفسية لدستويفسكي التي غلفت تماما في شخصية وحدث رمزيين . وقد سمي تورجنيف دستويفسكي بالهاوى وأطلق آرنولد بنيت (١) التسمية نفسها على مارك توين . ولكن لفظ «الهاوى» هنا يخلو من المعنى المعجمي وكذلك من المعنى العملي الذي اتخذ في الفن ، ولكنه يصنفهما (أي دستويفسكي ومارك توين) وكأنهما عاملان من نوع خاص . وإذا كان معنى هذه الكلمة يضع لها حدودا باعتبارهما صانعين غير مكتملين إلا أنهما بلا شك كاتبان مكتملان باعتبارهما فنانين . والحقيقة التي يكشف عنها التاريخ ترينا أن مارك توين فنان مكتمل ، فقد نجح حيث سقط «توماس وولف» الذي وضعته في الطرف المقابل ، ويستمد الشيطان من الاتجاه نفسه المتعلق بالسيرة الذاتية الضرورة التي تخلق «يوجين جانيت» و«ستارويك» والأستاذ «هاتشر» على سبيل المثال في قصة (عن الزمن والنهر) (٢) ، of Time and the River واسكن إن يستطيع أحد أن يجد أي عدل في إطلاق تسمية دنيوية على الشيطان مادام جانيت هو «أنا» في القصة المخطوطة ، واسم هاتشر هو جورج بيرس بيكر (٣) ، وكثير منا يمكنهم أن يعثروا على الاسم الذي يعرف به ستارويك ، ويمكنهم أيضا أن يثيروا إلى أحداث ليست مصنوعة ، وإن كانت موضوعية بطريقة قصصية إلى حد ما .

والمشهد الذي يصنع فيه الشيطان أقزاما من اللطين ويدفعهم لبناء قلعة هو في الحقيقة مشهد أشد نضجا واكتمالا — باعتباره خلقا — من المشاهد

(١) قصاص إنجليزي وكاتب مسرحي وصحفي ، له عدد كبير من القصص (١٨٦٧

— ١٩٣١) . «م»

(٢) توماس وولف كما مر بنا ، ويوجين جانيت هو بطل القصة و«فرانسيس ستارويك» مساعد الأستاذ هاتشر الذي وجد فيه جانيت صديقا ، وهاتشر أستاذ تلقى جانيت عليه العلم «م»

(٣) أستاذ وولف الحقيقي في هارفارد الذي رمز له بشخص هاتشر ، وقد تخرج على يدي

بيكر (١٨٦٦ — ١٩٣٥) في هارفارد كثير من القصص المعروفين «م»

التي يبدو فيها جانبيت وهانشر وستارويك وكل منهم يخمش الآخر، ويستغرق ذلك خمسين صفحة، مما يدعونا إلى القول بوجود اختلاف كبير، فقد صنع مشهد بطريقة فنية، والآخر ليس كذلك. والنتيجة التي أراها أن عملية التجول التي أتمها مارك توين عملية فريدة، وإن كانت التجربة التي تختفي وراءها عنيفة. وهي تبين فيما أعتقد كيف يخلق خيال القاص أحداث قصته مستمدة من تجربته الشخصية.

وشخصيات الشيطان، والصبيين، والاب أدولف، والاب بيتر، وغيرها في قصة «الغريب الغامض»، ليست شخصيات معقدة، لأنها ليست كائنة، بل هي شخصيات خيالية، ولكن إذا تحقق وجودها تصبح شديدة التعقيد والإحكام. لقد خلقت بوساطة العمليات التي كنا نبجثها، وقد بلغ من قوة انتشار عمليات التحقيق والاندماج أنها لم تعد ظاهرة. ودارس مارك توين لا يتردد في التحدث عما تعنيه شخصياته وما ترمز إليه وليكنها — فيما عدا كونها رموزاً — لا تمثل إلا نفسها والقصة، وليست من التاريخ. وبالإضافة إلى ذلك نجد أن المضمون المتطور للقصة يمكن في ألفاظها، وإذا كان الرمز وتصور المعنى العام يتكيفون بالسيرة الذاتية تماماً. إلا أن القصة خاضعة خضوعاً مطلقاً لرغبة القاص والوفاء بحاجتها الخاصة، وأشك في أن توجد قصة أكثر تعبيراً عن الترجمة الداخلية لحياة إنسان من قصة مارك التي تبلغ الغاية من هذه الناحية، فهي سيرة ذاتية لا يشوبها شيء. حتى إن الدافع المطلق لكتابتها كثيراً ما يكتبه الرقص القوي للاعتراف بها أمام الجمهور، لأن العقل الذي أملاها كان يجد الاعتراف بها مخجلًا وفضيحا ولهذا يمنع صدورها. وكان من الممكن ألا يكتب هذا الاعتراف، إلا أن مارك توين وجد رموزا تكفل السلامة. ولكن مع بلوغ الغاية في الترجمة الذاتية في تلك القصة ووجود كاتب قليل النقد الذاتي مثله يجعل من المؤكد أن الحدث والدراما والمحتوى المميز كلها خاضعة لإرادته.

الفصل السادس

علم النفس وتأثيره في كتابة القصة

لقد لامست مرات عديدة أطرافاً من طب الأمراض العقلية ؛ وهو فرع علاجي من علم النفس ، ومن الواضح أن الاهتمام المتزايد بالقصة في أعماق وشعاب العقل يؤدي بها إلى اضطرابات في العقل تكون من اختصاص الأمراض العقلية . ومن المتفق عليه أن نمو علم النفس الديناميكي — حاملاً معه أول طب منظم للأمراض العقلية — قد أثر في القصة تأثيراً قوياً . وهناك ظاهرة واحدة في هذا الموضوع الضخم تتصل بهدفنا ، وهي الاتجاه في القصة والطب العقلي إلى أن يغزو أحدهما ميادين الآخر أحياناً لتحقيق غايات بعيدة لدى كل منها . وبعض القصاص يكتبون وكأنهم أطباء عقليون فاشلون ، كما يبدى الطب العقلي بعض التحمس لمطالبة القصاص بأن يكونوا في مستوى جيد .

والتحدى الذي يبدىه الطب العقلي هو الذي ينبغي أن يدرس حقيقة أكثر من حاجة دعاوى القصة إلى الدراسة ، فالطب العقلي نفسه ، والاضطرابات التي يعالجها ، والدور الذي تلعبه تلك الاضطرابات في التأثير في التجربة ، كل أولئك مادة للقصة : والقصاص أحرار في استخدام محتوى وجهات نظر الطب العقلي ماداموا يستطيعون فهمها ، وإن لم يصل فهمهم في معظم الأحيان إلى درجة مؤثرة . ونضيف إلى ذلك أن الطب العقلي خير بالنسبة للقصة ، إذ لعله يساعد القصاص على فهم أنفسهم ، أو غيرهم ، أولعله يثرى فهمهم أو صناعتهم . وكذلك يختص الطب العقلي بالرموز ويعطى

القصة نوعا من الاختزال يجعلها سريعة الفهم لدى القراء . وينبغي على أية حال أن نمضى فى بحثنا على حذر ؛ فالقصة التى هى دراسة فى ثوب روائى لعلاقة أوديب مطابقة تماما لدراسة فى ثوب قصصى عن قانون جريشام (١).

فالقصاص ينبغي أن يقترب من الحياة بصورة مباشرة ، لا عن طريق أية نظرية ، حتى ولو كانت خاصة بالطب العقلى حول الدوافع والانفعالات . ويجب أن يكتب فى دائرة ما يجده فى الحياة ، فهو يتعامل مع الناس ، لا على أنهم قضايا تاريخية ، ولا على أنهم يمثلون نفسيات شاذة ، بل ينبغي أن يتعامل معهم بوحى حكمته هو ، لا على أساس تجربة شخص آخر حتى فرويد نفسه . فالباس حقائق الطب العقلى الثوب القصصى — بدلا من وصف واقع الناس وهم يتألمون — إنما هو فن كاذب ، ورموز القصة ، وكذلك شخصياتها ، يحسن أن تبرز من الواقع بدلا من أن تخلق باستخدام اللوغاريتمات ، فهى قبل كل شيء رموز للفن قبل أن تكون رموزا للطب العقلى .

والقصص التى تدور حول مسائل الطب العقلى مهما تكن موثقة بالخبرة تظل مع ذلك مجرد قصة تقريرية إلا إذا سما القصاص بمادتهم . ولكن القصة العادية المنصلة بمسائل الطب العقلى أقل تعرضا للشك من تلك التى تمس العاطفة والسلوك ، أو ترجمهما ، أو تصورهما عن طريق تصورات الطب العقلى . ومثل هذه القصة تستهدف لنقد أكثر جدا من تلك التى تستعين بمفاهيم أنظمة أخرى ، فلو أن قاصا عالجا خطأ مادة وتصورات الهندسة مثلا فإنه سوف يعرض نفسه لسخرية المهندسين ، ولكن القيمة الأساسية لقصته وتجارب شخصياته لن تمس بسوء . فى حين نجد الطب العقلى يتناول المادة

(١) قانون اقتصادى معروف ينسب إلى سيرتوماس جريشام (١٥١٩ — ١٥٧٩) ، وهو إنجليزى من رجال المال والتجارة ، ويقوم أساسا على فكرة أن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة . «م»

نفسها التي تتناولها القصة مثل العاطفة الإنسانية ، والدوافع البشرية والسلوك الإنساني ، ولكنه يتناولها بطريقة الخاصة ، ويستنتج تفسيراته ، ويطبق مناهجه الخاصة . ولو أن القصة اختارت أن تهجر طريقة الذاتية لتستبدل بها مفاهيم الطب العقلي ، فإن الطب العقلي سيلج في المعارضة حينما تؤدي الوسائل المستعمارة إلى المضحالة والخطأ ، أو إلى نتائج خداعة ، وسوف يطالب القاص الذي استخدم وسائله بأن يحسن استخدامها .

ويبدو الطب العقلي في بعض الأحيان غير راغب حتى في مقاومة الغزو ضد ملكته ، وهو يظهر ميلاً عادياً لمطالبة القصاص بأن يلزموا أنفسهم بنفس النوع من التقارير عن التجربة الإنسانية التي يضعها الطب العقلي ، وأن يكتفوا أنفسهم طبقاً لمفهومه . وفي أوقات كثيرة يتجه إلى الإيعاز للقصة بأن تلزم حدود مفاهيم الطب العقلي وشروحه . وهذا الاتجاه بطبيعة الحال إنما هو سلب لسلطان القصة ، وهو ناشئ فيما أعتقد من تكافؤ الضدين بالطريقة التي يميل بها أطباء الأمراض العقلية إلى تصور القصاص . فهم يميلون إلى قبول وصف القاص للسلوك والانفعال باعتبار هذا الوصف حقيقة واقعة ، وقبول الشخصيات الموهومة باعتبارها موضوعات مناسبة لدراستهم المتخصصة . هذا من جهة ، أما من الجهة الأخرى فيحتمل أن يفكروا في القاص الذي كتب الرواية باعتباره رجلاً مسحوراً .

وهكذا نرى طبيب الأمراض العقلية في حالة من الحالات يميل إلى قبول القاص باعتباره مشلولاً عن إبداء ملاحظات موثوق بها عن السلوك الواعي واللاواعي ، ولكنه في حالة أخرى يكون ميالاً إلى اعتباره شخصاً يعبر عن دوافعه الداخلية ، أو هو ذاتي الحركة ، كما يقال في التحليلات الأخيرة . وكل شق في هذه المشكلة له أدلة منطقية لا يستطيع الطب العقلي أن يتجنبها ، وتكون واضحة أحياناً فيما يكتبه أطباء الأمراض العقلية عن القصة ويمكن التجاوز عن الاتهام المعتاد الذي يقول إن كتابة القصة سلوك عصبي : فهناك قصاص عصبيون ، وآخرون ليسوا كذلك .

(وكلما وجد شخص يعاود كتابة « الانحلال » وجد آخر يحاول معاودة كتابة « معقولة الفن ») . والمسألة الواضحة ذات الأهمية هي أن القصة يجب أن تقصر نفسها تماماً على وصف الانفعال والسلوك ، وألا تكون لديها مهمة رسمية أخرى ، وأن يكون وصفها متفقاً مع موقف الطب العقلي من جراء إنكار الواقع . وإلى جانب ذلك توجد دائماً صيرة لبحث أثره في أول هذا الكتاب ، يتضمن أن القصة قد تضيق بالآفكار الخاطئة عن حياة العقل البشرى الذى يضيق ويتعذب بالخداع ، والوهم الكاذب ، والهجوم الذى يشنه اللاوعى على التعقل وضبط النفس .

ويأتى مرة أخرى ومن مصدر آخر حكم بأن بعض أنواع القصة صحيح وبعضها خاطئ ، مقروننا هذه المرة بافتراض أن هدف القصة هو مساعدة الطب العقلي على تقليل مفعول قوى اللاشعور في الحياة الإنسانية . وهذا يطالب القصص في النهاية بأن يكونوا معالجين ، وبأن يستصدروا ترخيصاً بمزاولة الطب ، ويقبلوا أن يتدربوا طبقاً لقسم « أبقراط » .

ولكن ذلك يهمل بعض الأغراض الأساسية للقصة التى لا يمكن أن تقبل قيوداً من الطب العقلي ، تماماً كما لا تقبل قيوداً عليها من البوذية أو علم طبيعة الذرة ، فالقصة لا تخضع إلا لذاتها ، وهى تسير منهاجها وفقاً لقوانينها الخاصة . إنها ليست الطب العقلي ، ولا تدخل معه في منافسة ، وليست تحت وصايته ، بل هى تقدم خدمة مختلفة عنه تماماً للروح الإنسانى ، ولا أظن أن الخدمة التى تقدمها هى الأقل شأنًا .

إن الفنون قلما تكون ذات مستوى واحد ، أو أن تكون لها غاية واحدة ، بل هى ذات دلالات معقدة تختلف بحسب الغاية المطلوبة منها ، ويتغير ويتبدل مضمونها طبقاً لقدرات أولئك الذين يطلبون . ويبت القصة بناء ضخيم يتألف من وحدات كثيرة ، وما نحصل عليه من إحدى القصص

لا نحصل عليه بالضرورة من غيرها . فهناك قصص تافهة وأخرى عظيمة ؛ وقصص بسيطة ومعقدة ؛ وضحلة وعميقة ؛ وقصص ذات نهايات مختلفة ؛ وذات طبيعة ومذاق متباينين ؛ ومادة مختلفة ؛ بل قد تكون لها مدلولات مختلفة في وقت واحد ؛ أو تنتقل من مضمون لآخر ؛ وتكون المضامين مختلفة المستوى ؛ وقد تؤدي إلى نهايات مختلفة في لحظة واحدة ؛ والخدمة التي تقدمها للقارىء قد تكون مركبة ومتغيرة .

لقد ذكرت أن الشكل الأدبي الذي يسمى قصة خيالية إنما هو كذب مسموح به ؛ لأن القارىء يرضى بالكذب عندما يتناول القصة ؛ وقد مضيت أقول إن الأفكار الخيالية الواضحة التي تعبر عنها دائماً قصة رخيصة يزول خطرها لأن القارىء يفهمها على أنها حلم يتمنى أن يحلم به ؛ وسوف أبين في الفصل الثامن أن الجهد الذي تقوم به القصة هو أن تجعل خيالها الخاص مقبولا وكأنه شيء دائم . وهي تنجح في ذلك أحيانا بصورة من الصور . وفي مقابل ذلك نجد أن الخيال في الدراما يفهم على أنه محدود الأجل . والقصص الخيالية على المسرح — تكون بصورة أوسع بما في القصة — أكاذيب يسمح بها ؛ فهي أحلام يدرك المشاهد أنه يحلم حين يراها . وفي نوع خاص من القصص الخيالية المسرحية ، وهي الدراما الموسيقية نجد العملية إرادية واعية وكذلك متناسقة ؛ فالذي يحلم ينحى مسرورا معنى الحقيقة فيما يتناوله من آثار واقعية ليمارس متعة خاصة ؛ وليستمتع بهذا الزيف عن طريق علمه بأنه زيف .

ويفتى الكورس في « الصبر » (١) قائلا : « أيها القدر كن رحيمًا بقلبي الموجع ؛ وذلك حين قام « بنثورن » (٢) ببيع أوراق اليانصيب الذي اشترك فيه لمساعدة جمعية خيرية .

(١) أوبرا من تأليف جلبرت وسوليفانت ظهرت عام ١٨٨١ تسخر من الحركة الجمالية «م» .

(٢) ريجنالد بنثورن شاعر شهواني في أوبرا (الصبر) التي سبقت الإشارة إليها «م» .

أيها القدر كن رحيمًا بقلبي الموضع
إنك مثلي معصوب العينين ؛ ولكنك لست أعمى
فارفع العصا به عن عينيّك حتى ترى
وامنح الجائزة ؛ امنحها لي .

وقد علمتنا تصاريّف الزمن أن المبتهل يضيع وقته سدى ؛ ولكن الابتهاال
مع ذلك شئٌ ضرورى . فما من أحد منا إلا ويكرره طوال حياته — ولا بد
أن يوجد مكان لأدائه فى سلام ؛ إن عالم أوبرات سافوى — وهى شكل
رائع للحلم المتناسق — إنما هو ملاذ تأوى إليه مثل هذه الابتهاالات التى قد
تكون مخجلة خارج المسرح ؛ ولكنها تقدم فيه بلا خجل ؛ بل لعلماء تكون
موضع ثناء .

إن سيارات الأجرة التى توصلنا إلى منازلنا ؛ وكل الظواهر التى تعلمنا
أن نتقبلها فى مرارة على أنها حقيقة ، تمنعنا من تصديق سماع نغمة هادئة
لصدى صوت قديم ، لحب قديم ، مات منذ زمن بعيد . والجزء الذى حنكته
التجارب منا — والذى قد يشملنا لو أن الكون يجرى على منطق — قد
يقبل هذا المنع ، بل لعله يجد راحة فيه . ولكن الصوت ذا الصدى لن
يزول متحدًا بذلك العقل والحنجل ، وهو يصصر على أن يهمس للقلب الأسيف
« ابتهج ، ولا بد أن يبتهج ، وإلا متنا كأي عاشق جلبرتى (١) . ولا بد من
وجود مكان يكشف فيه القدر القناع عن عينيّه ، حيث يتوب الحب القديم
فى إخلاص وبتفكير نادم ، وحيث تذرف الدموع السخينة — التى لا جدوى
منها — على ميت فى غير إبانة يتوسل لابن يولنت (٢) .

(١) نسبة إلى السير جلبرت (١٨٣٦ — ١٩١١) ، وهو كاتب مسرحى وشاعر
ومؤلف روايات أوبرا ، عرف بالكتابة الهزلية القائمة على الخيال الواسع أو التناقض «م»
(٢) زوجة جنية لورد شانسور وأم ستريفون وهو المتصود بالإشارة ، وقد جعلها
جلبرت وسولين اسم أوبرا فكاهية مثلت عام ١٨٨٢ «م» .

وجوهر هذه المسرحية الخيالية أنها صارت حلما تحرص على أن تحلم به؛ لأنها تعرف بقدرة العالم الحقيقي ومنطقه الذي يلزمه في غير خداع؛ وتمضى قدما لتحدى الحقيقة والاستهزاء بالمنطق. وفي هذا الادعاء تضفي على المسائل العاطفية للجنس البشرى الدائمة الباقية هيبة، في حين تكون موضع سخرية، والتسليم بقوتها يخفف من حدتها.

ولقد ذكرت الدراما الموسيقية لأن المبدأ يظهر فيها بوضوح شديد، وهو يتمثل — ولكن بصورة أقل وضوحا — في القصص التافهة. إن مبدأ الحقيقة لا يمكن أن ينتصر تماما، فمسائلنا العاطفية الخمسة المخجلة، والمؤثرات المفجعة في حياتنا تستمر في إيقادها، ولا أدري إذا كان من السخف البحث عنها لهدتها ولكني أعلم جيدا أنه لا يوجد مانع قوى يحول بيننا وبين البحث عنها. وقد تعلمنا من العالم الحقيقي ألا نهمل — ولو في الأمور الظاهرة — وقاية أنفسنا، وألا نخطئ الرغبة في الحقيقة. وما يحدث في القصص التافهة هو أننا نسمح لأنفسنا بإهمال وقايتنا، لأننا نعلم أننا سوف نكون آمنين في الفترة التي نكون فيها بين دفتي القصة. إننا نتقبل الحقيقة، ولكننا نحب أن نخفف من كبتنا، ولهذا لن نتوقف دوامة خيالاتنا. وقد رأينا أن هدف الخيال هو السكال، ومادام السكال مستحيلا في العالم الحقيقي (أو من الواضح أنه مزعج)، فالخيال إذن تحول عن الحقيقة، والقصة العاطفية التافهة الرخيصة السوقية — ويمكن أن تضيف من الصفات ما يسعفك به الطب العقلي، أو الذكي الذي يتفق معك في رأيك — تؤدي إلى السكال الذي هو غاية الخيال. ومن أجل تحقيق السكال يجب أن نتذكر أنه يضع الخيال في صورة فنية، وهذا هو السبب في إبعاد الخيال. والقصة الرخيصة لا تعود بنفسها إلى الحقيقة، ولكن القارئ — بعد الفراغ منها — هو الذي يعود إلى الحقيقة، فهو يخلق الكتاب، وعندما يفعل ذلك فهو لا يتذكر منه أي نوع من التخيل. ونحن نجهز أن نقول

بدلاً من ذلك إن الخيال قد زال بعد أن تزود بالقوة في صراعه المميت مع الحقيقة ، وهو يستمد القوة من أدب الحلم — أو على وجه الدقة من أدب الحلم الذي تعرف حقيقته . وفي هذا الصراع المميت أعتقد أن المعقولية تحتاج إلى كل ما تستطيع أن تحصل عليه من تعزيد ، ومن الذي يخاطر — أيا كان — برفض مساندة حتى أكثر الفنون تواضعاً ؟

إننا جميعاً يمكننا أن نعال ما نستطيعه من الفن ، ونحن نتناول الفن في أى مستوى نكون مهتمين له حتى لو كان هذا المستوى مجرد قصة مصورة من نوع فسكاهى . ومهما يكن المستوى فإن للفن احترامه . والشريان الذى يغذى أحط مستويات القصة هو الذى يهب الحياة لأعلى مستوياتها . والغابات المخصصة لصنع لب الخشب لتسجيل أحلام القصة السائغة ليست مخصصة من أجل مساندة إلا كاذب الفاحشة . وهناك نوع من القصص الخيالية — يسبق ما نسميه الآن بالقصة — قاوم كل محاولة متزنة لنقضه ، ونحن مضطرون للقول بأنه تافيق تام فى تصوير الحياة ، ونعنى به الأسطورة ، والفولكلور ، والخرافة . وهذا النوع كاذب ، ولكنه ليس باطلاً ، وهو لا يغذى الضلال . والقروء التى تجلس القرفصاء حول القاص تستطيع أن تميز الخرافة من الحقيقة ، وكذلك نوع القصة الخيالية التى تحاول محاكاة الحقيقة ، ولعلها تحاكيها فى الوقت نفسه الذى تستمع فيه القروء إليها . والقصص جميعاً أساطير مهما تكن ماهيتها إلى جانب ذلك . والقروء تستطيع التمييز الجوهري ، ولكنها لا بد أن تستمع .

وطبيب الأمراض العقلية يراقب يوماً بعد يوم فى حجرة الكشف الرجل الضئيل وهو يتساق ساق نبات الفول ليهبط عن المارد ويقتله ، ويرى العربة الفاخرة وهى تتحول إلى نبات القرع عندما تدق الساعة ، والأميرة تظل نائمة حتى يأتى الأمير فيقبلها وهى يقظة . ويعلم الطبيب جيداً وهو خارج حجرة الكشف — شيئاً أو أكثر مما سوف يحدث ؛

فالقزم حين يصل إلى قمة ساق الفول سوف يقابل المارد ويحطم رأسه ،
 بما يعد انتصاراً لمبدأ الحقيقة ، وإن كان انتصاراً مؤلماً . أو لعله سوف يصدق
 أنه قابل المارد ومزقه بسيفه مما يعتبر خداعاً ، أو هو على أحسن الفروض
 عصاب (هلوسة) . وما لاشك فيه أن مهمة الطب العقلي أن تعود به
 إلى الفرض الأول وهو معافى ، ولكن المهمة الأولى للقصة التافهة ،
 والمهمة الأساسية لجميع القصص الخيالية أن تهيب له التجربة الثانية في سلام —
 أو فلنقل في معقولة .

وما من أحد منا قتل مارداً ، أو قبل أميرة في البقعة ، ونحن ندرك
 أن ذلك لن يحدث ، ولكننا يا إلهي نتمنى ذلك جميعاً ! ولا يستطيع شئ
 أن يحول بيننا وبين التمني . وفي المسرح المظلم للعقل حيث تمثل دراما القصة
 الخيالية نستطيع أن نكون — لفترة قصيرة — أقوى مما أتاح لنا الله أن
 نكون . وهذا هو سبب عدم اهتمامنا بكون القصة مبهرجة ، وعدم لعننا
 إياها إذا اعتبرها البعض جدية بالاحتقار ، بدليل أن الناس يقرأون أدنى
 القصص . وفي استطاعتنا أن نقتل المارد ، كما يمكننا بالطريقة نفسها في
 أعلى مستويات القصة أن نتمثل لحظة حب ، أو صداقة أو ماثرة ، بطريقة
 أكثر صفاء وقوة مما نحس بأنفسنا ، ولكن الجوهر يظل كما هو باعتباره
 قتل مارد . وكل ما حدث في المستوى الرفيع للقصة مجرد عملية تهذيب ،
 فالخرافة قد عدلت طبقاً لمبدأ الحقيقة الذي هو تعريف مناسب للقصة
 الجيدة . فما نحلم به يطابق ما نشرع فيه عن طريق محاولة الهرب . ولا شك
 أن ذلك كله يدعو للأسى ، ولكنه أمر محتوم ، وهي حالة مقررة في كل
 القصص الخيالية . وليس هناك داع للتساؤل عن مستوى القصة التي تصادف
 هذه الحاجة ، فنحن نطالبها أولاً بتنفيذ الشكل بحيث يتم بصورة
 متناسقة ، وقد تكون ساذجة ، متناقضة ، أو غير حقيقية ، ولكنها لو أعطتنا
 ما نحتاج إليه فسوف نظل إلى جانب أي تفاهة سوقية لتحقيق المثال

المنشود ، أما إذا أعطتنا القصة الشكل المؤثر ، والخطوط العامة تامة ، والمثال كاملا ، فنحن على استعداد لكي تدفع في مقابلها أى ثمن قد تحدده .

* * *

وينبغي أن يكون واضحا الآن لماذا تكررت عبارة (فى سلام) فى أثناء هذه المناقشة ، ولكن قضية المدعى عليه قد بدأت فحسب .

فمن المؤكد أن كثيرا من القصاص ، حتى الكبار منهم ، مصابون بالعصاب (الهلوسة) ، وليس فى هذا ما يدهش ، أو يدعو للضيق خوفاً على القصة . فحينما تضطرب أعماقهم يكونون أكثر استعداداً للإفشاء بأسرارهم ، حتى إننا نرى وليم بتلر يبتس قد نصيح جيمس جويس ألا يحاول كتابة القصة ، لأن ما بنفسه من عماء ليس كافيا لبنى عالما .

ودلالة النصيحة سيئة فى هذه الحالة ، ولكن القصة قد تبنى أولا تبنى عوالم من العماء . وكتابة القصة ربما تكون طريقة لكبح جماح العصاب (الهلوسة) ، وقد تكون أحيانا تعبيرا عنه . وقد تكون طريقة لاجتياز حالة اضطراب عقلى (سيكوسيز) فى سلام ، ومدعاة لصحة العقل . وإذا صح ظنى فإن قصة الغريب الغامض ، كانت سببا فى بقاء مارك توين صحيح العقل . ولسنا فى حاجة إلى التوغل فى التاريخ ، ولا إلى البعد عن مكتب أى ناشر لنعثر على قصص تؤكد أنها كتبت للتغلب على جنون الاضطهاد (البارانونيا) ، أو أى مرض عقلى آخر . ومرض العصاب (الهلوسة) ، أو الاضطراب العقلى (السيكوسيز) — كما تعلمنا — هو تهيق بيولوجى أصلا ، ومن الصالح أن يعمل الكائن المصاب فى نظام لى يعيش ، وبعض القصص تعتبر أيضا من قبيل هذا التهيق . وأعتقد — على حسب ما أرى — أن هذا الموضوع لا يعنى القارىء كثيرا ، فهو يهتم بما فى القصة نفسها ، لا بكيفية تكونها ، وهو يهتم بالقاص باعتباره كاتباً للقصة ، ولا بعنيه عقله إن كان فى محنة أو مرض . والعقل المضطرب اضطرابا عميقا قد يعبر عن المخاوف ،

وإرهاصاتنا في نفس كل إنسان ، سواء أكان ذلك لإفسادها أم لإفساد الحقيقة . وهي تعبر عن معنى الهدم للقوى اللاواعية في إفسادها للحقيقة . ويجب أن نتذكر أن طيف الشخصية في الطب العقلي يتوافق تماما مع الأشياء الحقيقية ، ويكون هذا هو الشأن في الكون — والطيف — وهو فكرة أفلاطونية — يمثل له بالكائنات التي تعيش تحت لحاء الشجر ، أو تحت الأحجار في قاع جداول المياه ولكن لا يمثل له بالكائنات التي تنتشر بطريقة معقدة . ويجب أن نتذكر وجود مخاوف حقيقية وثابتة ، وأخرى عصابية ، كما ينبغي أن نذكر أن أى ذكاء لا يواجه الحقيقة بقدر من الوحشة والخوف والتقرز ، ليس بالذكاء الكامل ، أو أن صاحبه فى أى تعريف للطب العقلي يعتبر غير عاقل .

كتب لى صديق يقول : «إن الأطباء يمكنهم شفاؤنا من الحمى القرمزية أو التهاب الرئوى ، ولكنهم غير قادرين على نجاتنا من الموت » وهو يذكرنى بالفكرة الأفلاطونية التي يؤمن بها أطباء الأمراض العقلية ، وهي أن العقل المتحرر من الخوف العصائى ربما يواجه الحقيقة بشجاعة وثقة ، ولكنه إذا لم يواجهها فى الوقت ذاته يحذر متشكك على أساس الخوف والاشمئزاز لم يكتب له البقاء . وكذلك العقل الشديد الاضطراب بسبب شدة وحدته باضطرابه ، يمكن أن يقدر الأشياء الحقيقية تقديراً صحيحاً ، كما تقدر العواطف الحقيقية ، والسلوك الحقيقى . ولا يعنى قارئ القصة كثيراً أن يعرف أى طريق سلكه العقل المضطرب ، ولا ما إذا كان قد سلك طريقين ، ولكنه يستفيد كثيراً إذا تتبعه فى أى طريق .

وجوهر فكرة قتل المارد فى أحد أشكاله يبرز بوضوح لىؤدى إلى خدمة ضرورية أخرى تقدمها القصة للروح الإنسانى . وقد رأينا أن القصة الخيالية تملك أحياناً أن تبعد أوهامنا فى سلام ، ولكن من وظائفها فى أى مستوى — حتى فى تمام نضجها — أن تؤكد الأوهام الرئيسية التي يجاهد

الاطباء العقليون أحيانا في طردها . والقصة الخيالية دائما — وخاصة في تمام نضجها — تمنحنا فرصة ثانية ، فترى قارئنا يقول في نفسه : لماذا إذن أهملتها مرة وإلى الأبد ؟ لقد أسأت التصرف ، وكنت أشد ضالة وجبنا وخشة وهوانا وذلك لما احتمل في قرارة نفسى ، ولكن في بضع ساعات ، وفي إقدام رجال عظام — ولو أنهم مهزومون — أستطيع أن أعدل الميزان وأسأنف الحكم ، بضع ساعات فقط ، ولكن في الخيال . وهكذا تسمع لنا القصة بقاء السكارثة بشروط مقبولة ، بينما لا تسمع الحقيقة بذلك .

* * *

ولكن من الذى قال إن العقل الشديد الاضطراب بسبب الحقيقة يكون بالضرورة عصافيا ؟ ومن الذى يقول إن القصة يجب أن تقترب من الحقيقة ويكون الطب العقلي رائدها ؟ يجب أن نفترض أن بعض القصص قد تحرروا من عبودية قواهم اللاواعية ، وطهروا عقولهم ، وعرضوها لضوء الشمس ، وهواء الجبل المعطر بأريج الصنوبر . ونستطيع أن نفترض أن بعض القصص لم يحتاجوا إلى هذا الخلاص ، وأنهم لم يكونوا موثقين بشدة ، بحيث لا يستطيعون أن يتعاملوا بطريقة عاقلة مع العالم الحقيقي ، أو يزاولوا عملهم الذى يحاول محاكاة هذا العالم . وهم يرون أنفسهم — عندما يحللونها — موهوبين ، كذلك عند مقارنتهم أشخاصهم بغيرهم من الناس ، ويرون أنفسهم قادرين على التناول الصادق للدوافع والانفعالات التى تتبع منهم ، وقادرين على نقل انفعالاتهم الخاصة إلى غيرهم ، وانفعالات الآخرين إلى أنفسهم ، وهم بذلك كله يعدون أنفسهم ليقولوا لنا كيف يرون العالم فى اعتقادهم . ولا ينبغي أن يبخس أحد فعالية ومساند لهم التى يستخدمونها ، أو يستعين مقدما بصحة نتائجها .

ومثل هؤلاء القصص يغفلون عن عمد ما يفعله آخرون قسرا أو غفلة ، وهم يؤدون عملهم بوعى ، بينما لا يزال آخرون يعملون بلا وعى نتيجة

لمؤثر ما . ولا يهم في كثير أو قليل كيف يصور القصاص — على اختلافهم —
ومهما تنوعت الطرق — الحقيقة التي تقاوم إلى حد ما كل التجارب التي
نسمى بها إلى الحقيقة فيما عدا تجربة ممارستها . ويبدأ المجهود بالخيال الذي
قلنا عنه إنه تحول من الحقيقة ، ولكننا ذكرنا أيضاً أن الخيال هو الكمال
الذي تشده ، والاندفاع إلى الكمال يمكن أن يكون قويا حتى ينتهي
بالعودة إلى الحقيقة .

وعند هذه النقطة تماماً نجد « فرويد » قد حدد وظيفة الفن ، فقد ذكر
أن الخيال يمكن النظر إليه في البداية كعبة الأطفال التي لا يعتبرها على
الإطلاق مجرد لعبة ، بل يعتقد أن لها غاية خطيرة ، ولكن الخيال في النهاية
يصبح مثل النشاط الخفي لعقول البالغين التي عرفنا قدرها . وخيالات
الفنانين في مبدأ أمرها تكون نفس الشيء ، فالفنان : « رجل يتحول
بطبيعته عن الحقيقة ، لأنه لا يخضع للمطالبة بإنكار الرضا الغريزي كما
يصدر لأول وهلة ، ، ولكنه أيضاً رجل بحكم طبيعة موهبته يوفق بين
الحاجة إلى معرفة الحقيقة والحاجة التي تقع في صراع حاد معها ، وهي
الرغبة في إيجاد المتعة . » إنه يجد طريقاً للعودة من عالم الخيال إلى الحقيقة ،
وباستخدام مواهبه الخاصة يصوغ خيالاته في نوع آخر من الحقيقة ،
بحيث يحسها الناس كأنها انعكاسات قيمة للحياة الحقيقية . وإنها لكذلك
مادامت صحيحة . و« فرويد » يضع الفن في مرتبة أعلى من أية وسيلة أخرى
لخدمة مبدأ الحقيقة . والقاص — حسب قدرته — يستطيع أن يعثر على
حقيقة التجربة الإنسانية ويعبر عنها . كما أنه يستطيع — إلى حد ما
وبطريقة تراجيدية بالضرورة ، ولكنها سامية في النهاية — أن يضع أحكاماً
صادقة على أشياء حقيقية (١) . ولذلك عندما نحكم على قصة سيكلوجية

(١) هذه هي الفقرة التي أشرت إليها في ص ٦٨ و« فرويد » يقرر هنا ما يعتبره الهدف
الرئيسي للفن ، وفي مواضع أخرى يناقش في إيجاز بعض الفوائد التي يجنيها الفن من الخيال .
والفقرتان اللتان أثبتتهما في هذا الجزء استقيتهما من كتاب « اصطلاحات في ضوء »

عظيمة ، لاننظر إلى الهرب من الحقيقة باعتباره أمراً ثابتاً ، فالقصة قد تؤكد الحقيقة متى أرادت . ولكنني استشهدت بفرويد لمجرد أني أحس أني أنقل عن الكتاب المقدس ، لأن شهادة عالم نفسي ضرورية . وقد أثبتت وسيلة الفن أنها دائماً محبة إلى البشر . ومن بين مميزات القصة الخيالية أنها تستطيع في بعض الأحيان أن تقول « هذا الذي هو كائن » والناس الذين يصدقونها لا ينخدعون ، وتظل قصة خيالية ولكنها تصبح مع ذلك مطابقة للواقع .

ولنقف عند هذه النقطة قليلاً ، فقد رأينا أن الناس يسألون القصة الخيالية دائماً قائلين : ما هذا الذي يحدث لي؟ بماذا أشعر؟ أي طريق سلك؟ ما هو الحل؟ هل كان الفشل بسبب نقص مسار في فعل الفرس؟ والمرء الذي يجيب عن هذه الأسئلة صادقاً لا يمكن أن يكون به نقص أو خلل ، بغض النظر عن الطريقة التي يتبعها في الإجابة . وتقول القصة الخيالية في إحدى مراحل تطورها « هذا حدث » أو « هذا الرجل بهذه الكيفية » أو « هؤلاء الرجال بهذه الكيفية » ، أو « هذه هي العاطفة » ، تقول ذلك وتحملك على تقبل ما قيل ، فإما أن تصدقها وإما أن تتركها ، فالفن قد أظهر تجربته ،

== مبدئي الأداء العقل » وكتاب « بحوث في عالم النفس التأملي » وقد اقتبستهما لإيجازهما ، ولكنه يقول المضمون نفسه ، طويلاً وأكثر حركة وإشارة إلى الثقافة الحديثة في كتاب « الحضارة وأوضاعها » وانظر أيضاً الفصل الثالث والعشرين من السلسلة الأولى من « محاضرات تمهيدية » . وما يريثي له أن فرويد لم يوسع مكاناً للفن في دراسته النفسية ، أو يدرس دراسة مفصلة . صحيح أن له مكاناً رئيسياً ولكن فرويد كان رجلاً واسع الثقافة ، وقد أشار لفن بطبيعة الحال لتأييد فكرة أو تصويرها ، وسام به جدلاً باعتبار أن قراءه سوف يحذون حذوه . وعلى أية حال فإن من اليسير تبسم أفكاره من خلال كتبه وخاصة « تفسير الأحلام » و « ثلاث مقالات في نظرية الجنس » و « مستقبل الوهم » ، والمجلد الرابع من « أوراق مجموعة » يتضمن مقالات تدور حول الموضوع الذي تناشيه ، وخاصة « الطبقي » ، و « صلة الشاعر بعالم اليقظة » ، و « الحدث في الأحلام من مادة الأساطير » ، و « فكرة النواويس الثلاثة » ، و « موسى لميخائيل أنجلو » ، و « ذكريات الطفولة من الشعر والصدق » .

وهو جاد في إظهارها ، فإذا بلغ حد الامتياز ، كان إظهاره للتجربة نهائياً ، لأن الإنسان عندئذ يكون قد أظهر معرفته بالإنسان .

وروعة التأليف في قصة «طريق آل جرمانت» (١) The Guermantes Way

تصل إلى ذروتها في الفقرة التي يستعد فيها دوق ودوقة جرمانت للذهاب إلى حفلة الأميرة . وتحفل الثلاثون أو الأربعون الصفحة التي تصور هذا المشهد بإشارات إلى حدث سبق في هذه القصة ، وفي قصتين سابقتين . والزمن أو الفترات في قصة «الزمن الضائع» تتألق خلالها كالظل الذي يتحرك قبل هبوب النسيمات عبر جدول ماء . وكل مادة في هذا الإنتاج المعقد توحى بأن الحياة نفسها سوف تفتتح للقارىء وتحتويه . وفي خلال مناقشة تضمنت حقياً من تاريخ آل جرمانت ، وتصف الألقاب والصفات الوراثية في فرنسا ، والديفوسية (٢) ، والمعرض الفني للدوق ، وصور أوسمة فرسان المعبد التي قدمها «سوان» (٣) ، ولحاح مطرزة لأشخاص ، ومواقف بدیعة التصوير — في خلال هذه المناقشة تدعو الدوقة «سوان» لمصاحبها هي والدوق في زيارتهما لإيطاليا في الربيع القادم ، فيرفض «سوان» ويضطر إلى تفسير رفضه بأنه سوف يموت قبل الربيع القادم . ويتلف الدوق على العشاء بينما يتحدث ضجة في أثناء تبديل الدوقة لحذائها ، إذ تختار الأحمر بدلاً من الأسود ، وظلت هي والدوق ينددان بالتدخل الوقح ، إذ كيف يموت صديق في لحظة ذات أهمية اجتماعية ، ثم يغلق باب العربية بشدة تاركاً الرجل المحتضر ومعه دعوة الدوقة وصياح الدوق «سوف تعيش حتى تدفننا جميعاً» . وبذلك

(١) هي جزء من قصة مارسيل بروست التي سبقت الإشارة إليها «بحث عن الزمن الضائع» ، وقد أصدرها ما بين ١٩١٣ ، ١٩٢٧ في ١٦ جزءاً ، وهي شبه ترجمة ذاتية . «م» .

(٢) نظرية تأييد براءة ديفوس وهو ضابط فرانسى من أصل يهودى (١٨٥٩-١٩٣٥) حوكم بتهمة الخيانة وصدر عليه الحكم ، وقد وقف أميل زولا إلى جانبه ونشر خطاباً مشهوراً لتبرئته بعنوان : «لانى أتهم» . «م» .

(٣) شخصية رئيسية في قصة طريق آل جرمانت «م»

تنتهى القصة . وباعتبارها قصة خيالية نلاحظ أشياء كثيرة فيها — وخاصة في مقدمتها — تبدو أنها بمثابة قرار ليس له استئناف ؛ فالشيء قد حدث بالفعل . وهى تجربة متخيلة ، ولكنها بلا شك الشيء المجرب حقيقة . فهما حاولت أن تصفها فسوف تجد أنك تنزعها من الحياة . . . فنحن نعرف الوقت من تحركات النجوم التى تقنع أنفسنا بأنها حقيقة ، ولكن معرفة الوقت تتضمن أيضاً أوقات النهار السماوية والأرضية التى تكون متخيلة .

وهذا مشهد من قصة عظيمة ، ولكن القصة الخيالية الجيدة تفعل الشيء نفسه بصورة دائمة . فما تقدمه صحيح ، لأن الخيال مقبول كالحقيقة . ومن الآن فصاعداً ينبغي أن يرجع إليه القارىء كما يرجع إلى أى حدث تاريخى ، أو إلى أى موقف حدث له فى الماضى ، فقد حدث له ، ولا بد أنه ترك أثراً طفيفاً فيه ، كما يفعل الحدث التاريخى فى حياته . إنها عملية سحرية تلك التى تحول الشيء المطبوع الجامد إلى حياة ولو بطريقة من الطرق ، أو لمجرد فترة قصيرة .

* * *

ليس هناك ضرورة إذن للتحدث عن الخيال ، فهو تجربة تعويضية ولكنها تجربة على أى حال ، تعتبر مجرد جزء من العملية السحرية . وقد أشار الدوق — فى أثناء حديثه لسوان الذى كان يحضر — إلى أن تأخر الدوقة سوف يصيب كليهما باضطراب قبل الغد ، وقد تطلب استحضار الموقف الذى يمثله هذا الحديث ترتيبات طويلة ومعقدة لتفاصيل بالغة الدقة ، وهى جميعاً متقنة وصحيحة ، وقد استبعد فيها كل ما هو غير صحيح . ولهذا فإن المشهد لا يمثل تجربة صادقة ، ولا يكشف دخائل الناس الذين خاضوا هذه التجربة فحسب ، ولكنه يبرز مضمون كل شيء . والقصة ينبغي أن تقرأ — كما سبق أن ذكرت — بتصديق ودهشة معا ، فهى لا تروى لنا ما حدث فقط ، ولكن معنى ما حدث أيضاً . فالقاص قد مثل الحياة تمثيلاً

تخيلاً ، وبعمله هذا يكشف لنا عن كثير من خفايا الحياة التي قد لانصل إليها بأنفسنا .

إن القصص تزيد من تجاربنا ، وتقرب رؤى العمر لتجعلها في مدى القراءة ، وبهذا تكشف لنا حيوات أكثر مما يتاح لنا رؤيتها في مدة حياتنا . وتزال الأوشاب من هذه الحيوات حتى تقتنع — بحسب قدرة القاص وقدرتنا — بأننا نفهمها . وأكرر أن الخيال موجز وقراره غير عميق ، ولكن تلك الحيوات تظل ماثلة أمامنا ، بل إن قدراً مما نعرفه عن الإنسان وظروفه إنما يصل إلينا عن طريق البوابة التي تفتحها القصة لنا ، وقد أصبحت هذه النقطة جليلة الآن ، فاللهب قد ازداد حرارة وأخذ ضوؤه يشتد . وسواء أكان يسطع على رعب حياة أم اعتدالها أم قوتها فإن شيئاً قد أضيف إلينا . ولا شك أن كلا منا لديه — ولو قدر ضئيل — من حسن الفهم والحكمة والثورة ضد الامتهان ، ولكن قدراً مما لدينا يأتينا من حقيقة أننا نظرننا في صفحة ورأينا أناساً واقعين في حالة من الحالات .

وتمضي العملية السحرية قدماً ، فالطب العقلي لا يزال الطبقات المتتابعة وحده ، تلك التي تغلف الحياة ، فالنفس أيضاً (إلى جانب صدمة إدراك الشيء الحقيقي وإدراك معنى فيه) يضيف صدمة أخرى حين يوصلنا إلى الضباب الذي يحتم فيها دون ذلك . ولو أن جوهر القصة كان من الدقة بحيث يمكننا من أن نسير على طول ساحل الحياة في بضع ساعات ، ونكتشف المجهول في الداخل وننحن على الشاطئ ، لآدى بنا إلى غرابة غير مألوفة . وإذا كانت النماذج المصغرة للقصص الخيالية تجمع ما يجب أن يعلم في البلاد البعيدة عن « هنري ثورو » ، فإنها تجمع أيضاً الغموض الذي يحاول أن يستجليه كل الرحالة .

فالمحيطات الغامضة تماثل المشهد الذي استقيناه من قصة « طريق آل جرمانت » الذي قلت عنه إنه التجربة الكاملة ، أو تماثل قصة لا تبعث على

الرضا التام ، ولكنها تتوهج بهظمة مفاجئة كما حدث في «لورد جيم» (١) Lord Jim حين لجأ «مارلو» إلى «ستين» ليسأل عن الحكمة التي تنفع «جيم» ، والحيل الفنية التي أحدثت التأثير في تلك القصة كانت أبسط بكثير من تلك التي استعملت في «طريق آل جرمانت» ، وإن كانت تامة من ناحية المهارة ، وجوهر المشهد يكاد يكون مشتبها بسبب شح الكاتب من ناحية الشخصيات ؛ فهناك رجلان فقط يتحدثان بضع صفحات عن رجل آخر ، ولكن لا يوجد اختلاف بين المشهدين حول الحقيقة . وكلاهما يتكون من أحداث شديدة التوتر ، مشحونة للغاية ، حتى إن القارىء يقرأهما وكأنه ممسك أنفاسه . فالشيء الحقيقي يحدث حين تشاهده ، وما يحدثه قاص في شخصية «ستين» و «دوق جرمانت» يرجع إلى إنسان كامل وإلى شخصية كلية . بل أكثر من ذلك أن الحالتين قد بلغتا الغاية بحيث يدرك القارىء أنهما حقيقتان لا بسبب هذين الرجلين فحسب . بل بسبب كل الشخصيات أيضاً ؛ إذ تجد نفسها زاخرة بالحياة . وجوانب المضمون في القصة تكمن في طبقات الواحدة تلو الأخرى ، والقصة لا تكشف عن خبايا الحياة فحسب ، ولكنها تنفذها أو تمدحها بتسليط ضوء قوى عليها .

وفي كلا المشهدين نجد «وثرأخا» يمثل في تحركات «ستين» حول مصباح حجرته ذى الغلاف الزجاجى ، فهى تشبه تماماً تحركات الفراشات التي تنعكس على ضوء المصباح . وهو يتحرك بينما يتكلم داخل وخارج الضوء ، فى الظلال وفى الظلام ، وفى النور . «ويخرج صوته قوياً بصورة غير عادية ، وبينما هو كذلك ألهمه فى خلال العتمة وحى من المعرفة» . وحركة القصص الصادقة تكون فى أكثر من مكان فى وقت واحد ، فهى داخل الضوء وخارجه ، وداخل العتمة والظلام وخارجهما . وعن طريقها تلمس غموض

(١) قصة لجوزيف كونزاد ، وهو روائى إنجليزى أصدرها عام ١٩٠٠ «م» .

وغرابة حياتنا وكل الحيوانات الأخرى ، إذ يوجد وحى للمعرفة في العتمة بعيداً عن الضوء .

ولا ضرورة للإلحاح على الشيء الواضح أو الإسهاب في الجدل حول الفكرة القائلة بأن التوليد في مقدمة خاطئة لا يمكن أن يكون موضع اتهام ، بمعنى أنه لا يمكن أن نحمل القصة إلى نهاية غير نهايتها التي تصلح لها .
وكم يسعدنا أن تصدر حكمتنا على العالم — بطريقة ثابتة — بناء على تمثيل القصة الخيالي له ، وكأنما نعتمد على حقيقة ، ولو أن هذا التمثيل يبدو أحياناً لإدراكنا أقل من الحقيقة . ولكن القصة قد وسعت أفقنا وزادت حصيلة تجاربنا ، وساعدتنا جميعاً على أن نحيا حياة أكثر رحابة .

ويمكن القول بأن عمل القاص لا يضاهي ميدان الطب العقلي ، فإذا ألزمت القاص بالطب العقلي فإنك سوف تفقد قاصاً دون أن تحصل على طبيب . وسوف تفقد كل ما توصلنا إليه وهو ما يصح أن نطلق عليه اسم الآلة ، فالقاص يعمل لا من أجل شفاء مريض ، ولكنه — إن جاز لي أن أخص كل ما ذكرناه — يقنع القارىء بأنه ليس وحده ولولفترة يسيرة .
وليس للطب العقلي دعوى ارتباط بالقصة ، بل لعله يتجلى من شكه ويدرك أن اقتراب القصة من الحقيقة — ولو أنها مختلفة تماماً عن حقيقته — إنما يشبه الشيء الثابت ، ولكن إلى حد غير مطرد للقياس . فإذا أطاحت بنا جميعاً مياه العاصفة ، نجد طبيب الأمراض العقلية يقود السفينة الغارقة إلى اليابسة ، أو على الأقل يساند من فيها حتى يستردوا أنفاسهم ، ولكن القصة تجعل الغارق يدرك أن هناك من يسبح إلى جواره . ويأخذ الطب العقلي على عاتقه أن يوصلنا في النهاية إلى الخضوع للقوانين التي وضعتها الآلة ، ولكن الفن يسمح لنا بتحدى الآلة والقول بأن قوانينهم عديمة القوة . وقد يبين الطب العقلي للمرء الذي يخسر المعركة أنه يستطيع أن يبقى سليم العقل ، ولكن الفن إنسان وطن نفسه على الموت سليم العقل في الحرب التي يعلم — وهو يخوضها — أنه لن يكسبها .

(الفصل السابع)

تحوّل شكل طبيعى

لقد اتينا من دراسة القصص باعتبارهم ذوى إحساس ، ونبدأ الآن فى دراستهم باعتبارهم ذوى مهارة فنية . وأى دراسة نفسية أعول عليها سوف تكون مرتبطة بإيمان القارىء بأن كل ما ذكرته آنفاً كان على سبيل الفرض ، والقراءة روث مارتين لم تختارها على أنها نموذج للحاجة إلى القصة والدافع على القراءة ، وهما الشيطان اللذان تتبعناهما دون تعمق — ولكن باعتبارها — كما سبق أن قدمناها — امرأة تحب قراءة القصص . ولفظ «اللاشعورى» لا يمكن أن يخفى تماماً من هذا النص ، ولكنى حين أستخدمه الآن أخشى أن يصبح وسيلة شريفة معتادة للدوران حول أكثر مظاهر مهارة القاص بعدا عن التعريف .

وقد ذكرت أنه يوجد حكم نقدى مطلق وحيد ، وهو أن القارىء إذا ترك القصة دون أن يفرغ منها عندئذ تكون المحكمة العليا قد أصدرت قراراً لا يمكن استئنافه . فالقصة تكون قصة مادامت هى مقروءة ، وعمل القاص الأساسى أن يجعل القارىء يستمر فى قراءته . وهو لن يستمر فى القراءة إلا إذا استهواه ما يقرؤه ، أو فلنقل مادام يؤمن بصدق ما يقرؤه . فالعمل الأساسى للقاص إذن هو إغراء القارىء بالاستجابة للتعايير الخاصة لقصة معينة ، وإقناعه بأن ما يحدث فى صفحاتها إنما يقع حقيقة ، وبأن هذا الذى يقع يحدث لأناس كالقارىء تماماً فى تكوينهم وحكمهم . وبأنهم يسلكون سبلاً يتقبلها باعتبارها شيئاً عادياً بالنسبة لهم فى الظروف التى تبدو متلائمة مع الحياة والأحداث كما يفهمها ، ومتوافقة مع الدقائق الخاصة للحياة والأحداث التى تصفها القصة . وقد شرحت الفكرة بهذه الطريقة

لا بين ما أغفله تعريف كونراد (١) المشهور للقصة بأنها « تجعلك تسمع ، تجعلك تشعر ... وقبل ذلك كله « تجعلك ترى » .. وهذه ليست الحقيقة كلها ، فالقصة تترك المنطق الداخلي للشيء مسموعاً ومحسوساً ومرئياً . وأهم من ذلك أنها تغفل الحالة الديناميكية التي شرحناها وهي ارتباط القارئ بهذا المنطق الداخلي ، ولزيادة الإيضاح نقول إن القصة تجعلك تسمع وتشعر وترى إلى حد تصديقها ، فهي تربطك بالأحداث في الصفحات والعلاقات بالشخصيات بطريقة تجعلك تحس فترة من الوقت أن منطقهم وعواطفهم مرتبطة بك .

تلك إذن هي الصنعة ، وسوف أفترض أن تكون في العادة شعورية متعمدة ، ولو أن كثيراً مما يبدو لا شعورياً أو غريزياً يعتبر في الممارسة الفنية مفتقراً إلى الصياغة ، وقد لا يستطيع الفنان أن يقول في وضوح (وهذا الحكم ليس مطلقاً) ماذا فعل بالضبط ، أو لماذا فعل ذلك ، ولكنه في أثناء عمله استخدم النقد والحكمة ، وكلاهما في قمة الشعور ، إن لم تكن لهما قوة تحليلية . والقصاص يتراوحون في قدرتهم التحليلية بين أدنى درجة وأعلاها ، ويبدو أن بلوغ أحد الطرفين فيه بعض الضرر . فالكاتب إذا لم يستطع أن يحلل تأثيراته فإنه سوف يسيء الحكم عليها للغاية . والقدرة التحليلية كثيراً ما تجعله يضل بين أمرين ، كلاهما عديم الأثر ، وينتهي به الأمر إلى التركيز الشديد على الطرق التكنيكية (الحرفية) ، أو التجارب التكنيكية ، مستهدفا التجربة نفسها . والاهتمام الزائد بالتكنيك يشير عادة إلى ضعف قوة الإبداع ، كما أن الاستهانة به تدل على ضعف الذكاء .

(١) جوزيف كونراد (١٨٥٧ — ١٩٢٤) زوائي إنجليزي من أصل بولندي تدور حوادث قصصه حول البحار الجنوبية ، ويجمع بين الواقعية والخيال الرومانسي ، ومن أهم مؤلفاته : « أولاد البحر ١٨٩٧ » ، « اللورد جيم ١٩٠٠ » ، « العاصفة الهوجاء ١٩٠٣ » ، « السهم الذهبي ١٩١٩ » وغيرها « م » .

و «التكنيك» كلمة تستخدم لتسمية الوسائل التي يستخدمها القاص ليؤدي العمل الذي يريد ، وليحقق بطريقة فعالة الغاية التي نصب نفسه للوصول إليها . ومن المؤكد أن القارئ لا يفكر في القاص باعتباره صانعاً ، ولا تعنيه المذاهب الفنية التي يسير عليها ، أو لعله يدركها بصورة غامضة . والقاص حين يقرأ إنتاج قاص آخر يهتم بالصنعة اهتمام أى صانع يضع نفسه مكانه ليرى كيف يمكن التغلب على المشكلات التي تصادفه لإتمام عمله . وعلى أية حال فإن هذا الاهتمام من محترف يكون عدائياً لمن يحكم وحده . على القصة بينما نجد للقارئ العادى أفضل من هذه الناحية ، لأنه حر تماماً في ممارسة تأثير القصة عليه دون اعتبار للوسائل التي أدت إلى إنتاجها . ومع ذلك فاهتمام أى قارئ بأية قصة ترعاه وتوازرها الوسائل الفنية ، ومهما يكن إعراض القارئ عن الاهتمام بهذه الوسائل ، فإنه دائم التعبير في الحقيقة عن أحكام تكنيكية (حرفية) ولو أنها ساذجة في الغالب . والقارئ الذي ينتهى من قراءة وعبر وإلى الأبد ، يلاحظ أنها طويلة جداً ، فقد عبر عن رأى في «التكنيك» دون سواه ، لأن مجرد طول قصة إنما هي مسألة تكنيكية خالصة . وهو يمضى في التحدث عن أمور تكنيكية حينما يعارض استخدام القاص المصادفة ، أو إذا حل مشكلة في القصة بطريقة مستهجنة أو غير طبيعية . وحينما ينتقد سلوك شخصية في أحد المشاهد على أساس عدم ترابطه مع المشاهد الأولى في إبراز الشخصية فإنه قد يهتم القاص بغيباء الإدراك أو نقص الذكاء ، ولكنه يلاحظ في الغالب أن إحدى المشكلات التكنيكية الشديدة التعقيد في كتابة القصة لم تحل .

هذه إذن أحكام تكنيكية (حرفية) ولو أن القارئ لا يدركها على هذا النحو فهو يسجل تأثير القصة عليه ، ولا يملك الوسائل المكونة لهذا التأثير . فهو قد يخبرك بأن «آرنولد بنيت» (١) رائع أو كثير التفاصيل ،

(١) قصاص إنجليزي وكاتب مسرحي وصحفي (١٨٦٧-١٩٣١) له عدد كبير

من القصص الناجحة . «م» .

ولكنه لا يقدر متى تكون التفاصيل كافية أو ما هي حدود الروعة والإتقان .
فلعله يقول عن فقرة رائعة لنوماس مان (١) إنها طويلة مجعدة ، أو إنها
بلامغزى ، لأنه لا يدرك متى ينبغي أن تتوقف ، أو كيف فقدت مغزاها ،
أو ما هو المغزى الذي فقدته . وقد يشئ على حوار « همنجواي » لطبيعته
دون أن يعرف مكونات الطبيعية في الحوار ، أو يعجب بالرعب المتلاحق
في إحدى قصص « فوكنر » دون أن يفكر في البناء الذي يقيما . فاهتمام
القارىء إذن منصب على النتيجة التي يحدثها التكنيك .

ولكن كتابة القصة تتضمن الحل الدائم للمشكلات التكنيكية . وقد
يعالج القاص هذه المشكلات من الناحية النقدية على أساس نظرية أو مبدأ ،
أو من الناحية التجريبية على أساس تجربة سابقة ، أو من الناحية الفطرية
بحسب العادة والإحساس ، ولكنه ينبغي أن يحلها . وهو لا يعطيها
معظم اهتمامه ، ولكنها ماثلة دائما ، كما أنها قوة مهيمنة في العلاقة بين
القاص والقارىء .

ومادما قد سلمنا بهذه الناحية فلا بد أن نصفها . إن الصنعة الفنية
لا تستغرق معظم اهتمام القاص ، ومع ذلك فلا بد أن يكون صانعا مؤثرا ،
أو لن يكون قاصا على الإطلاق . وينبغي أن يكون على درجة كافية من
المهارة ؛ لأن القدر الضئيل منها ليس عنصرا فعالا فحسب ، بل هو شيء
أساسي لا يمكن الاستغناء عنه ، وتعظم أهميته إلى درجة لا يدركها معظم
القراء ، أو يعتقدونها كثير من النقاد ، أو يحسبها بعض الكتاب . وقيمة
القصة تعتمد على شخصية الكاتب ، وإلى أى مدى يحس الحياة التي يصفها .

(١) قناس الماني (١٨٢٥ — ١٩٥٥) هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨
ثم هاجر مرة أخرى إلى سويسرا عام ١٩٥٣ ، نال جائزة نوبل عام ١٩٢٩ ، وقد اهتم
في قصصه بمعالجة المشكلات النفسية والمرضية واستخدام أفكار فرويد . ومن أهم قصصه
بودنبركس ١٩٠٠ ، تريستان ١٩٠٢ ، تونيوكروجو ١٩٠٣ ، الموت في البندلية
١٩١٥ ، يوسف وأخوته « د » .

وسوف نفضل دائماً القاص الممتاز الشخصية وإن كان صانعاً من الدرجة الثانية لأنه أعلى مستوى من صانع الدرجة الأولى الذي تكون شخصيته من الدرجة الثانية . ولا شك أن فعالية تأثير الشخص باعتباره قاصاً إنما هي مسألة مهارة أساساً ، ولا تعوضها إلا عظمة التفكير أو الروح أو الحافز الداخلي . وعظمة التفكير أو الروح أو الحافز الداخلي أو الإحساس بالحياة أو الجمال أو السمو أو اليأس لا يمكن لأى منها وحدها أن تخلق القاص ، فأشكال القصة ينبغي أن تلتزم بها موادها قبل البوح بمضمونها . فالقصة ليست شيئاً بنفسها ، وهي لا تكون قصة إلا إذا قرئت ، والصنعة الفنية وحدها هي التي تجعلها مقروءة . وعندما تكون عند الحد الأدنى من المهارة الفنية أو فوقه بقليل فإن ضيق أى شخص بها لأول وهلة يعنى التحسر على أن القاص لم يكن لديه القدر الكافى من المهارة الفنية . لقد ذكرت من قبل أتى أعتقد أن «توماس وولف» قاص ردىء ، وأنه لا سبيل للدفاع عنه ، فهو لم يستطع أن يكتب خيراً مما فعل . وقد لا يوافق أحد على هذين الحكمين ، ويعتقد أن «وولف» لو استطاع أن يضع شكلاً آخر لمآلاته ، فربما أصبح أفضل بكثير مما كان عليه . ولقد قصدت الطبيعة أن تهب إنجلترا قاصاً عظيماً في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، ولكن البيضة انقسمت انقساماً فتيلاً (١) لتنتج صورة ثنائية الشكل كصورة المرأة: الدوس هكسلى (٢) بكل ذكائه ومهارته ، و د . ه . لورانس (٣) بكل ما لديه من إحساس مع

(١) اصطلاح فى علم الأحياء ، وهو يعنى انقساماً يتضمن أليافاً بروتوبلازمية «م» .
(٢) كاتب إنجليزى (١٨٩٤ — ١٩٦٣) اشتهر بقصصه التى وصف فيها المجتمع الإنجليزى المعاصر وصفاً لاذعاً ومنها الحديقة العجيبة ١٩٢٣ ، فاقسد البصر فى غزوة ١٩٣٦ ، العالم الطريف ١٩٣٢ «م» .

(٣) ديفيد هربرت لورانس (١٨٨٥ — ١٩٣٠) قاص إنجليزى عالم الانفعالات الطبيعية الفطرية والنوى الفريزية التى يخضع لها الإنسان ، وأهم قصصه : أبناء وعشاق ١٩٠٣ ، قوس قزح ١٩٢٥ ، نساء عاشقات ١٩٢٨ ، عشيق اليدى لشارلى ١٩٢٨ «م» .

عدم اهتمامه بالشكل : أو لناخذ تيودور درايزر (١) مثلاً . إن من غير المحتمل أن يظل في رأى الجيل الحالى من أساتذة الآداب الجامعيين الذين تعلموا على يد هـ - ل منكن (٢) نموذجاً للحياة التى عادت للقصة الأمريكية بعد فترة من الضعف . وقد قيل لنا مراراً إن تلمس الحياة فى مباشرة ، والأمانة المطلقة فى الكتابة عنها ، يسموان على الطريقة الثقيلة المزعجة التى يكتب بها ، ولهذا أشك فى قيمته الفنية ، بل أشك فى أن له أهمية ما إلا من الناحية التاريخية ، وقد تقبل كتابته الجامدة الباردة باعتبارها شيئاً معهوداً ، ولكن سير قصته من صفحة لأخرى يبدو سقيماً ، بحيث يبدو وكأنه يكتب اصطلاحات تكنيكية ، وبطله الرئيس المدافع عنه اليوم الذى خلف «منكن» هو جيمس ت . فاريل . صحيح أن من السهل علينا تذكر التجارب الخصبة ذات الحيل الفنية فى «لونيغان الصغير» ، Young Lonigan ، ولكن من الأفضل لنا الآن لو أن «فاريل» قد هذب بعضها وتركها فوق مكتبه بدلاً من إعدادها بطريقة تعتمد على الكم والكثرة لإحداث التأثير .

إن التكنيك - وتنحصر فيه الماهرة فى القصة - مسألة تجريبية إذ لا توجد له قواعد ثابتة ، ولكنى أحاول دراسة شيء مختلف ، وهى القواعد التى لا يمكن أن تزيد عن كونها تجريبية ، ولكن بما يضعف الفكرة أن جميع الفنون تخضع كل شيء للناحية التأثيرية . وبما لا شك فيه أن جميع تجارب التكنيك فعالة . فهل تحدث أثراً ؟ إذا فعلت فهى صحيحة ، ولا بد أن يمضى القارىء فى القراءة بإيمان حتى النهاية التى يضعها القاص . وكل ما يقوى ويزيد هذا

(١) تھامس أمريكى (١٨٧١ - ١٩٤٥) مسرف فى الواقعية . آمن فى آخر حياته بأن أمل الإنسان الوحيدى الاشتراكية ، ومن أهم مؤلفاته المسألة الأمريكية فى مجلدين وثلاثيته : رجل المال ، الفيتان أو الجبار ، البقرى وغيرها «م» .

(٢) هنرى لويس منكن (١٨٨٠ - ١٩٥٦) . كاتب أمريكى اشتغل بالصحافة حيناً وله كثير من المؤلفات عن شو ١٩٠٥ ونيتشه ١٩٠٨ ملاحظات عن الديمقراطية ١٩٢٦ بحث فى الصواب والخطأ ١٩٣٤ «م» .

الإيمان ليلبغ تلك النهاية فهو صحيح . ولو حدث تأثير قوى فإنه قد يشع بالإيمان في فقرات لم يكن في الإمكان تطبيق أى قواعد عليها ، والسخرية المتعمدة بالقواعد التى قد تكون في موضع آخر ضمان نجاح الفنان هى في الحقيقة جزء من مهارة القاص الماهر .

ولست هناك قاعدة مستخدمة على نطاق عالمي . فالأجزاء التى تروى في كتابات بروسست ربما تكون أحياناً أبدع مما كتبه ديكنز ، وهو أيضاً قصاص عظيم . ولكننا نستطيع أن نقول في ثقة تامة — بعد إبداء كل التحفظات — إن إيمان القارىء يتوقف أولاً على طريقة ممارسة القاص للتكنيك .

وهناك أنماط من أنواع القصة وأنماط في طرق كتابتها ، ولا يوجد نموذج أو طريقة أو مذهب له صفة الخلود . وهناك دائماً من يخطئ . تقدير الجديد الذى يؤثره معظم الناس ، أو بالأحرى معظم رجال الأدب ، بسبب قانون القصة الذى اكتشف مؤخراً ، ولو أنه مطلق ، والذى يحدد أن هذا النوع من القصة هو الصحيح ، وأن ما عداه لا ينبغي أن يكتب . وعندما ظهرت « أوليس » وهى قصة موضوعية ذات رموز صحيحة وأساليب نفسية آلية معقدة ، أخبرنا مثل هؤلاء النقاد أن « جويس » قد جعل كتابة أى نوع آخر من القصة مستحيلاً ، أو على الأقل منافياً للعقل . وهناك عدد قليل يؤكد الآن أنه فعل ذلك في « يقظة فينجان » التى ظهرت لتجعل قصصاً مثل « أوليس » منافية للعقل أو على الأقل أثرية . ومن يتبع نشر قصة « أوليس » يجد أن كثيراً من القصص المقلدة لها أو المحورة عنها قد كتبت وظهرت باعتبارها « مودة » نشطة وإن كانت خافية إلى حد ما . ولكنها لم تعش طويلاً ، ويستنتج المرء من ذلك أن « جويس » قد منح فن القصة وسائل ولم يفرض عليه قيوداً أو اشتراطات ضرورية . ومع أن كثيراً من

القصاص يستخدمون هذه الوسائل في فقرات موجزة وتأثيرات عارضة ، إلا أن قلة منهم الآن يهتمون باستخدامها لتحقيق نفس أهداف جويس أو لإحلالها مكان وسائل أخرى .

وبعد صدور « أوليس » بسنوات قلائل أصدر همنجواي قصته « الشمس تشرق ثانية » (١) ليحقق في نطاق أضيق نفس قضايا العالمية والغائية . وقصة همنجواي مختلفة في نوعها وطريقتها تماماً عن قصة جويس إلا في بعض فقرات عرضية ، تأثر فيها همنجواي بجويس . وبينما كان جويس موضوعياً بقدر الإمكان كان همنجواي ذاتياً . والقدر الأكبر من سلوك الشخصيات في « أوليس » يتألف من عمليات تفكيرية ، وكلها خاضعة لطاقت وأشكال العقل اللاواعي . أما شخصيات « الشمس تشرق ثانية » فهي لا تعرض أو تتضمن أي عمليات تفكيرية ، ولكنها تبدو وكأنها صورة لفعل عكسي مشروط . « فليوبولد بلوم » كان سلسلة من التدايعات المطلقة . أما « ليدى آشي » فذات نزعة انتحائية ، ومع هذا نجد بعض النقاد الذين اقتنعوا منذ عهد قريب بأن القصة لم تبدأ حقيقة إلا بعد أن جاء « جويس » قد انتهوا إلى أن البداية الحقيقية كانت على يد همنجواي . وتوافقهم على هذا الحكم المجموعة المعتادة من المقلدين . ولما كان التكنيك هو الجزء الذي يحاول المقلدون محاكاته عند القاص ، لهذا نجد سبيلاً من القصص التي تخلو من التفكير المنظم ، والتي تدعو لغتها إلى الاشتزاز . ويبدو واضحاً أن « همنجواي » وكذلك « جويس » قد أخفقا في إقرار حدود ومقاييس ثابتة للقصة . لقد حدد همنجواي في ذكاء وسائل القصة ، ووسع من مجالها لمن أتى بعده من القصاص ، ولكن إذا كان نمطه الناجح قد أنتج عدداً كبيراً من المقلدين الصغار فإن معالم طريقته يسهل التثبيت منها . ويحاول الآن بعض القصاص

(١) صدرت عام ١٩٢٦ وهي تتحدث عن الجيول الضائم ، وهم الأمريكيون الذين حاربوا في فرنسا خلال الحرب العالمية الأولى وبطلها ليدى بريت آشي الطائفة التي تقم في حب جاك باريز الذي أفقده الحرب رجولته «م» .

من الشباب أن يتخذوا من جحده وإنكاره عقيدة لهم ، وهم مضطرون إلى تضمين قصصهم تنزيهية مرة به ، لأنه قد اعتاد فترة أن يسخر من القصص الذين لا يعجب بهم لسوء حظهم ، أو من هم أقل من غيرهم فزعا من الأفكار.

والتغير الذي يصيب النمط الجديد — سواء أكان ضئيلا أم ضخما — إنما هو شيء عادي في الميدان الأدبي ، وكذلك الشأن في التيارات النقدية التي تلازمه . ولعلنا نذكر أن « القصة الجماعية » كما مارسها « دوس باسوس » ، مثلا أو « رومنز » جعلت الأنواع الأخرى من القصص مهجورة ، بل إنها في الحقيقة قضت على النباتات السامة في القصص مرتين ، فبعد أن نبذتها طلائع الأفكار في بعض المجلات الخاصة من أجل الحقائق الأكثر صحة ، أعلن الناثرون في سبيل نمط جديد سمي فيما بعد الحركة الدهماوية (البروليتاريا) أنها الشكل الأوحده الذي يمكن أن يكفل للقصة المضمون الاجتماعي . وبينما يكتب هذا الكلام توجد زوبعة حول ما لا يمكن أن أصفه إلا باعتباره مجازا ، فقد استثار القصص رفع المحذور فجأة الذي استمر قائما مدة طويلة ، وبذلك أجز لهم أن يكتبوا في جد عن التجربة الدينية — وهذه الإجازات إنما هي انعكاس من نمط جديد في ميادين أخرى للتفكير — ووجد بعض القصص صعوبة في الكتابة عن التجربة الدينية دون الاستعانة بحيلة التشخيص المستخدمة في الروايات الأخلاقية القديمة . فالشخصية لا تكون جاك روبنسون فحسب ، بل يمكن أن تكون الشر أو الشراة أيضا . والقصص المهتمون بعرض التجريدات اللادينية استعانوا أيضا بالحيل . بل لقد بدأت المجلات الأدبية في مهاجمة القصة الخالية من التشخيص هجوماً عنيفاً ، ولكن لم يستغرق ذلك بالتأكيد إلا فترة يسيرة ، لأن الفكرة كانت محدودة الوجود بسبب تناقضها إلى أقصى حد . والقاص الذي يستخدم تلك الحيلة إنما يستخدمها برغمه .

وهذه الأمور تتصل بأفكار ومشاعر الجماعات الأدبية وأجناسها

النقدية عادة ، ولو أنها قد تكون واسعة الانتشار وقوية التأثير وقتياً ، إلا أنها تتبدد في الهواء . واختلاف الجنس في فن القصة يمنع وجود مبادئ ملزمة . فقصص « أوليس » و « الشمس تشرق ثانية » و « المال الضخم » (١) و « السادس من أكتوبر » The Sixth of October و « يوسف وإخوته » (٢) Joseph and His Brethren التي أشرت إليها هنا ، كلها قصص ، إلا أن وجود مبدأ ملزم فيها بحيث يجعلها متشاكلة يشير الدهشة . و « طرزان القرد » ، قصة أيضاً ، و « ضد الطبع » Against the Grain و « الجمال الأسود » (٣) Black Beauty و « الأحمر والأسود » The Red and the Black ، و « النظر إلى الخلف » ، و « مغامرات هكلبرى فين » Adventures of Huckleberry Finn و « أطفال الماء » (٤) The Water Babies و « وداعاً يا حبيبتي » Farewell My Lovely و « الإلقاء الذهبي » (٥) The Golden Bowl و « بيبير » (٦) Pierre ، و « الحرب بين العوالم » (٧) The War Between the Worlds و « الغشيان » ، و « نausea و « كوخ العم توم » (٨) Uncle Tom's Cabin ومثل هذه القائمة بعناوين القصص تشير مجرد إشارة إلى انتشار القصة ، ولكن أى مبدأ إلزامى يمكن أن يستوعبها جميعاً ؟

واهتمامنا بأفكار ومشاعر الجماعات الأدبية ، وبالأنماط الجديدة ،

- (١) قصة لدوس باسوس نشرت عام ١٩٣٦ «م» .
- (٢) قصة لتوماس مان سبقت الإشارة إليها في التعريف به «م» .
- (٣) قصة حياة حصان نشرت عام ١٨٧٧ وصاحبها آنا سيول «م» .
- (٤) قصة خيالية نشرت عام ١٨٦٣ وصاحبها كنجزلى ، وهي تحكي قصة توم الصغير الذى سقط في نهر فتحول إلى طفل ماء وعاش مع المخلوقات العجيبة فيه «م» .
- (٥) قصة لهنرى جيمس صدرت عام ١٩٠٤ وقد قال عنها النقاد إنه من الصعب متابعة فكرتها لأن كل شخصية فيها تحاول إخفاء الحقيقة عن الأخرى «م» .
- (٦) قصة لهرمن ماغل صدرت عام ١٨٥٢ ، وهي تمثل الصراع الذى كان يدور في نفس ماغل ، وكذلك يبدو عليه التشاؤم «م» .
- (٧) قصة من تأليف هـ . جـ . ويلز صدرت عام ١٨٩٨ «م» .
- (٨) قصة صدرت عام ١٨٥٢ لهاريت بذرستو ، وهي تصور في صدق عبودية الزوج في أمريكا «م» .

إنما هو لمجرد الإشارة إلى أهمية دورها في تاريخ القصة . وإذا رجعنا إلى ذلك التاريخ وجدنا تطورات أخرى ليست نتيجة لنمط جديد ، بل إنها استمرت موجودة من خلال أنماط مختلفة ، وظلت تتردد ولكنها لم تبقى طويلاً دون مقاطعة أو رجعة للوراء . ومن الحق أن نظماً ثابتة لا تتبدل ، ولكنها تبدو وكأنها محاولات فن دنس يريد أن يظهر نفسه كما ينبغي عن طريق استخدام طرقه الصحيحة ، والقصة فن دنس بالمعنى الدقيق الذي يجعل النحت فناً نقياً ، أو إذا شئت بالمعنى الذي يجعل الشعر فناً نقياً .

والأفلام السينمائية استعارت من الفنون الأخرى طريقة إيجاد وسائل واضحة في ميدانها . فوسائلها القصصية أخذتها من القصة والدراما . وفي الأفلام السينمائية الأولى كان المشهد قريب الشبه من المسرح ، في حين كانت نتائجه تشبه القصة . ولكننا نجد منذ البداية أن حرية الكاميرا التي تسكاد تكون مطلقة من ناحية المسافة لم تسمح بالحركة فحسب ، بل تطلبت مجالاً للحركة بحيث غيرت الأسلوب الدرامي في المشاهد والتحديد القاطع في نتائجها .

وقد ظهر نوع جديد من الوسائل القصصية في الميدان (بنفس الطريقة حلت الرموز المرئية والإشارات السينمائية المجرمة المرئية محل مشيولاتها الأدبية بكل وضوح ، ولا شك أن رموز الفيلم تختلف تماماً عما في المسرح أو القصة) إذ يفرض النوع الأدبي ظروفاً للحكاية مغايرة تماماً لظروف الأنواع الأخرى . ويصعب النقل من نوع لآخر ، حتى إن الحكاية تغير بعض عناصرها الأساسية . بل كثيراً ما تنغير كل العناصر من خلال إجراء التعديلات الضرورية في أسلوب الحكاية .

وعندما صارت الأفلام السينمائية ناطقة حدثت رجعة إلى أساليب المسرح في الحكاية — وهذا أمر طبيعي ولكنه ضد التطور — وتبع ذلك تطور أقصر ظلاً من التصور الأصلي ولكنه شديد الشبه به ، فقد فرضت على القصة السينمائية وضع جديد . ويبدو أن المذيع لم يجد طرقاً طبيعية للحكاية حتى الآن ، فاتجه مباشرة إلى المسرح ، ولهذا نجد كل القصص الإذاعية

لا تزال — من الناحية الفعلية — مسرحية بصفة أساسية . ويعتقد المرء أن في ذلك التزاماً بمبادئ قاسية وقواعد لا لزوم لها ، ولكن الدراما الإذاعية هي بالضرورة مجردة من الرؤية ، ولهذا نجد تكتيك المسرح لا يوافقها ، أو لا يوائمها تماماً . وهناك عدد لا يحصى من الآلات الموسيقية وأجهزة الصوت الأخرى قد ساندت الدراما المذاعة ، كذلك استطاع الإذاعيون أن ينشئوا وسائل معمودة ، ولكنهم لم يصلوا قط إلى شيء يعادل الرمزية النافعة ، ومجالات الاحتمالات التي لا حد لها ، والتوقع المثير ، وغيرها من وسائل القوة المتاحة لصاحب الرواية في القصة أو على المسرح ، أو على الشاشة ، فهذه الأشياء جميعها ظلت بعيدة عن متناول المذيع . ولتجنب القيود المفروضة على الدراما المجردة من الرؤية ابتكر المذيع الشيء السحري المعروف باسم الراوى ، وهو قاص انتزع من قصته . والدراما الإذاعية تبدل المشاهد المسرحية التي تمثل في الظلام بمادة من القصة يتناولها الراوى بعد تنقيتها . والجزء الأكبر من مادته يكون موجزاً لأن مشكلة الوقت في المذيع أصعب منها في أى فن آخر ، ولكن الذى يجعلها أكثر صعوبة مهمة التعويض عن المشاهد . وقد أجريت تجربة صغيرة للرواية غير المسرحية ، فلم يجد المذيع وسائل واضحة لتقديمها . ومع أنه قد حاول أن يضيف الأسلوب الدرامى بطريقة عملية على كل مواده بوسائل مأخوذة من المسرح ، إلا أنه كان أقرب للقصة من المسرح ، وعندما تعترضه مشكلات صعبة خلال عمله فإن المشهد الإذاعى يتحول إلى قول مأثور ، فيكون قريباً عندئذ من الشعور ولكنه الشعر الردى .

وقد حدث اختيار مشابه وتطور في القصة ، ويمكن أن نتعسف في القول بأن القصة في مطلع القرن الثامن عشر بدأت تصبح عملاً فنياً موحداً ، أى بدأت تتخذ بناء مترابط الأجزاء . يؤلف شكلاً واحداً ويحدث أثراً فنياً . وكان الابتعاد عن الحكايات النثرية التقليدية التي سبقتها حاسماً ، ولكن لم يكن الانقطاع عنها كاملاً بطبيعة الحال .

وقصة العصور الوسطى تتألف من سلسلة أحداث يقترن بعضها ببعض

كعربات الشحن ، فليس هناك ارتباط بينها اللهم إلا في معاودة إظهار الشخصيات . أو قد يكون بينها ترابط ضعيف . وصياغتها من الناحية الدرامية قائمة على المصادفة البحتة ، كما أن شخصياتها جامدة بلا حياة ، فهي تحمل أسماء ، ومع ذلك تظل مجهولة ، وليس لها وجهة نظر خاصة ، كما أنها تدور بلا هدف محدد ، ودون أن تتخذ طريقا واضحا . وقد تتوقف في أي جزء حسب رغبة الناشر ، وذلك لأن الأحداث لا تهيم للوصول إلى خاتمة .

ولنأخذ مثلاً دون كيشوت، Don Quixote التي ألقت عام ١٦٠٥ م (١). ففيها نجد الأحداث غالباً تدل على نفسها بنفسها ، وهي عادة تتجاوز الحد في الناحية الدرامية ، وفيها هدف ساخر يحمل للقصة شكلاً خاصاً وإن كانت تفتقد الوحدة ، وشخصياتها ليست مجرد تصميمات استخدمت لتجعل للقصة حركة ، ولكننا نصادف الكثير منهم في الحياة الواقعية ، وقد قصد بهم أن يكونوا أحياء في القصة . وهناك موقف أصلي في البداية تفرعت عنه الأحداث وهذه الأحداث لا تكون شكلاً خاصاً ولا تسعى لإيجاد خاتمة ضرورية .

فالأحداث قد أضيفت ببساطة دون منطق أو ضرورة تنبع من داخل القصة بحيث يمكن نشرها بسهولة في أقسام مستقلة ، والحقيقة أنها نشرت كذلك . وعندما نال الجزء الأول نجاحاً عظيماً رثى أن صدور جزء ثان سيكون اقتراحاً مفيداً . ولم يقف شيء في طريق سرفانتس لكتابته ، ولا أمام القرار للإقبال عليه . ولم يؤد الجزء الأول إلى خاتمة بل إلى نهاية ما ، ولم يكن به ما يمنع من امتداده إلى ما لا نهاية ، مثلما كانت القصص في العصور الوسطى عادة ، وإذا لم يكن ثمة منطق داخلي مسيطر يوجه

(١) قصة ميغيل دي سرفانتس (١٥٤٧ - ١٦١٦) ، وهو روائي وكاتب مسرحي وشاعر إسباني ، أولى رواياته « لاجالاثيا » ١٥٨٥ نشر الجزء الأول من قصته دون كيشوت ١٦٠٥ والجزء الثاني ١٦١٥ م .

الأحداث في قصة دون كيشوت ، فذلك لأنها خالية من الحاجة إلى المنطق الداخلي ، والحاجة إلى شخصيات تنمو من خلال الأحداث وتتفاعل معها .

وعند انتهاء قرن آخر بوجود ديفو في ختامه والقصاص الأربعة على وجه الخصوص الذين تقول المراجع عادة إنهم خلقوا شكل القصة (١) — حدثت تغييرات أساسية ، ويمكننا أن نقول — بغض النظر عن أسلافهم المباشرين — بأن القصة — بجهود هؤلاء — أصبحت شيئاً لم تكنه من قبل ، أصبحت كائناً له فروعها الخاصة به من علم التشريح وعلم النفس وعلم الوظائف . وإذا كانت الأحداث في « دون كيشوت » قد تجاوزت الحد من الناحية الدرامية أكثر مما نجد في مراحلها المختلفة المعروفة بدورات الملك آرثر ، فإنها ظلت كذلك في قصة «مول فلاندرز» (٢) Moll Flanders وكذلك في توم جونز (٣) Tom Jones . ومن المهم أن نذكر أن كليهما قد أخذت شكلاً درامياً بغرض الوصول إلى نهاية معروفة ، وهذه الظاهرة موجودة في قصص الأربعة الآخرين ، ولا توجد حقيقة عند « ديفو » ولكنها تتخذ شكلاً درامياً بوسائل مسرحية بقدر ما يستطيع أن يستوعب منها النثر القصصي . وكان اتخذها شكلاً درامياً في سبيل إيجاد نهاية سبباً في إحداث ارتباط داخلي في القصة أو ما نسميه تتابع الأحداث ؛ فالأحداث تنمو نتيجة لأحداث سابقة وتتحد معها لتخلق أحداثاً مستقبلية ضرورية ، هكذا عرف منطق الأحداث ، وعلاوة على ذلك فإن الأحداث توجد تفاعلاً بين الشخصيات — بوصفهم آدميين — والمواقف التي يوضعون فيها . وهذا يتضمن الدافع ، لأن الدافع لا يمكن

(١) هؤلاء الأربعة هم : ريتشارد سون (١٦٧١) ، فيلدينج ١٧٥٤ ، سمولت ١٧٧١ ، ستين ١٧٦٨ «م» .

(٢) قصة ديفو نشرت عام ١٧٢٢ «م» .

(٣) قصة لفلدينج نشرت عام ١٧٤٩ «م» .

أن يوجد في المراحل أو الدورات الأرضية (١) ، أو حتى في القصص الخيالية المتأخرة من العصر الإليزابيثي ، وفي دون كيشوت ، ومن الصعب بالنسبة للقارئ المتقطع الأنفاس أن يتذكر أن كلاريسا هارلو (٢) تتجه إلى نهاية تحتها المواقف الخاصة التي وضعت فيها الشخصيات ، وأن اتجاهاها إلى تلك النهاية لوجود شخصية حية تتفاعل مع الأحداث ؛ وذلك لأن النهاية بعيدة جداً ، ينبغي قطع مئات الصفحات للوصول إليها ، ولكن الحدود واضحة بحيث يسهل الوصول إليها مع عدم تجاوزها . وصورة الأحداث في «توم جونز» معقدة للغاية . أما «تريسترام شاندي» (٣) فالدوافع فيها معقدة إلى أقصى حد . ولكن في كلتا القصتين نجد الحدث والشخصية متفاعلين ، ولهذا يخلقان الصور في القصة . والقاص مع اهتمامه بشكل القصة يتتبع عنصر المصدق مطرحاً الانقسام عن الحتمية ، ويدخما حركة القصة بوساطة طاقات تنشأ مع القصة ذاتها . ومن الخطر القول بأن أية قصة ناجحة قد التزمت حدودها بأمانة أكثر من «توم جونز» . وعلى أية حال ففي الوقت الذي كتبت فيه اتخذت القصة شكلاً جديداً ، وكتب هؤلاء القصاص كانت قصصاً ، كما نسمى الكتب اليوم قصصاً . ومنذ مائة سنة لم تكن هناك كتب يمكن أن نسميها قصصاً بالمعنى المفهوم للكلمة في عصرنا الحاضر .

وهذا — كما سبق أن ذكرت — يمثل تبايناً شديداً في نثر القصة ، بين

(١) مر من قبل هذا الاصطلاح ، ويقصد بنسبة المراحل أو الدورات إلى الملك آرثر الناحية الخرافية . فأسطورة آرثر هي في الواقع مجموعة من الأساطير في القرون الوسطى حول شخصية الملك آرثر في بريطانيا منذ القرن السابع الميلادي ، وهو مرة أحد القواد البريطانيين الذين ظهرت بطولتهم في كفاحهم ضد الغزاة الأنجلوساكسون ، ومرة يظهر في صورة ملك عظيم كان سيد أوروبا بأسرها «م» .

(٢) قصة لرتشاردسون نشر جزءان منها عام ١٧٤٧ ونشرت أجزاء أخرى عام ١٧٤٨ «م» .

(٣) قصة لستيرن ظهر الجزءان الأول والثاني منها عام ١٧٦٠ ، ومن الثالث إلى السادس ١٧٦١ — ١٧٦٢ ، وبعد ذلك ظهرت أجزاء أخرى حتى عام ١٧٦٧ «م» .

ما وصلت إليه وبين الطريقة التي كان يكتب بها من قبل ، ولكن دون وجود انقطاع ، فكل القصص روايات ، والناس كانوا يكتبون روايات نظرية ما دام هناك نثر أدبي . ومعظم التغيير الثوري في التكنيك الذي طرأ على القصة حدث قبل كتابة الروايات بوقت طويل ، قبل « تيجومي بوبولي » (١) بمدة طويلة ، وهو بدائي كان محبوبا جداً ، وقد عاش مستقراً في كهف ، وقد غير « أنا » في حكاية الحوادث المتخيلة التي كان يعرض بها خوفه من « الماموث » (٢) التي تصطاد البشر إلى « هو » التي أتاحت له التعويض بطريقة صادقة رائعة وكأنه بطل أو إله . ولم يقدم أحد منذ ذلك الحين خدمة عظيمة للقصة كمذه . واستمر قصاص القرن الثامن عشر في استخدام ابتكار هذا العبقري . وكذلك وسائل أسلافه السابقين . ولا يزال القصاص يستخدمونها أيضاً — فهم يستخدمون الطرق والوسائل المستمدة من أوائل القصص ، ولكنهم يستخدمونها بطرق معدلة اقتضاها الشكل الذي طوره قصاص القرن الثامن عشر .

وقد أهمل الشكل الجديد بعض طرق القصص القديمة ، ولكنه لم يشعر بالحرية على سبيل المثال — في أن يدس بعض الأشعار الغنائية الجامدة في تكوين أي مشهد ؛ إذ كان حذراً من ناحية الحشو ، ولا تزال القصة المتداخلة مع أخرى موجودة ، ولكن ذهب بلا رجعة الخلط الهائل في الأحداث الذي كانت تستمد منه . فالقصة من داخل قصة من داخل ثالثة شعوذة قصصية تتضمن أربعة أو خمسة قصاص ومجموعات كثيرة من شولات الحصر تضم الأقوال التي يحكيها الراوي الأول والتي يفترض أنها بالحرف الواحد (٣) ، ويمكن القول بأن نبذ مثل هذا الحشو يظهر تصميمها على تجنب

(١) رجل كهف والد تامي في قصة لروديارد كبلنج صدرت عام ١٩٠٢ «م» .

(٢) نوع بائد من الفيلة الضخمة «م» .

(٣) توجد — كما سبق أن أشرت — توقعات وتناقضات . «وسموات» الذي تناولها هنا بالحديث باعتباره أحد المبتدعين الأوائل يتم أحياناً في هذه الورطة التي يتكرر ظهورها =

عدم الترابط ، وإدراك أن عدم الترابط يعرض التخيل للخطر . وكذلك ينبغي تجنب أسلوب التكلف (١) والمهارة اللفظية لذاتها وحدها . وينبغي لتأكيد على عبارة (لذاتها وحدها) . والمهارة الفنية في الأسلوب لا تزال وسيلة ضرورية في القصة ولا يزال هناك شيء مماثل لجهد الأسلوب المتكلف . الصنعة الأسلوب تتردد من حين لآخر من خلال « أوليس » مثلاً وتصير وسطاً طبيعياً حيث تشكل حدثان رئيسيان (٢) ولكن « أوليس » تبين ما قد حدث ، والصنعة اللفظية قد سرت من خلال القصة لتخدم أهدافها ، فهي بذلك تؤدي وظيفة رئيسية ، وليست ثانوية أو عرضية .

لقد أعلن الشكل الجديد إذن ليكون ضد عدم الترابط والحشو في البناء القصصي ، وجزء كبير من التطور الأخير في القصة يجب أن ينظر إليه على أنه تهذيب للبدء الذي وضع بهذه الصورة . ويعادل ذلك في الأهمية ، بل لعله أكثر أهمية أن التقديم غير المباشر للحدث أصبح الشيء العادي بدلاً من الطريقة القصصية العرضية . وآفة الحديث غير المباشر الذي يجعل

في خلال العقود القليلة التالية . (العقد عشر سنوات «م») قبل وجود الفصص العظيم الذين ظهروا في منتصف القرن التاسع عشر — ولكنها تكون دائماً في صورة أكثر بساطة ، ومثل هذه التعقيدات وخيوط العنكبوت كالتى نجدتها في « الأيالي العربية » مثلاً ، أصبحت غير مقنعة في القصة ، حالما تميزت القصة بشكل معين (الأيالي العربية هي ألف ليلة وليلة وقد ترجمها أنطوان جالان الفرنسى بتصرف في القرن ١٨ ، ثم ترجمت عن الأصل في القرن ١٩ عدة ترجمات) «م» .

(١) تعبير المؤلف « الأسلوب اليوفيويسى » ويقصد به الأسلوب الأدبي المتكلف المتنطم الذى ذاع صيته عند ما كتب جون لى قصته « يوفيويس » (١٥٧٩ — ١٥٨٠) ومن هنا جاءت النسبة «م» .

(٢) انظر المحاكاة الأسلوبية الساحرة في مستشفى الولادة ، والوعظ الذى أتى في بيت بلوم (ايوبولد بلوم هوبطل أوليس «م») ومع أننى أثق تماماً في « يفضة فينجان » حيث يمكن أن يتبع القارئ الصنعة اللفظية في استمتاع — فليست مقتنعا بأن الصنعة قد أحكت جيداً في كلتا الفقرتين المشار إليهما ، ولو اضطررت إلى إصدار حكم فإننى سوف أقول لمن « جويس » لم يوفهما حقهما تماماً من الناحية الجمالية لا في التأثير ، ولا عن طريق إظهار عدم وجود وسيلة أخرى تقوم مقام الصنعة فيهما .

القصص مخدرة من صفحة لأخرى بالنسبة للقارىء الحديث ، والذي لم يفهم عيبه فهما تاما حتى ديفو، مع أنه قد تجنبه في معظم كتاباته -- تتضاءل ما بقيت وسيلة للترابط. وتوفير الزمان والمكان ليستخدما باقتصاد واختصار، للإشعار بحدوث مخاطرة مهمة .

« عندئذ أقسم أردري أن عدوه قد ارتكب خطأ في حق ابنة الملك ، وأقسم أميس إنه كذب ، ومن ثم صارا مفرطين في العداة ، ووجه كل منهما للآخر ضربات قوية منذ قداس الصباح حتى صلاة العصر . وعند صلاة العصر سقط أردري في الحلبة وأطاح أميس برأسه .

وناح الملك على موت أردري ولكنه سر بأن ابنته قد أثبتت طهرها بما وصمت به ، فزوج الأميرة لأميس وأعطاهها بائة كمية ضخمة من الذهب والفضة ، ومدينة بالقرب من البحر ليقبى فيها . وهكذا ابتهج أميس ابتهاجا عظيما بعمرسه ، وعاد بأسرع ما يمكنه إلى القلعة حيث أخفى أميل رفيقه ...»

هذه الفقرة من رواية « صداقة أميس وأميل » (١) ، وهى تذكر نابوقة الرغبة عند الناس للاستماع إلى القصص الخيالية الأحداث، مادام المستمعون الذين يحبونها يسرون بالتقريرات الهادئة الموحية بأن شيئاً قد حدث . وهذه هى الطريقة الروائية العادية لعدة قرون، تقوم على تقرير بأن شيئاً قد حدث يرويه قاص بصيغة الغائب — كما فى القصة السابقة — أو يروى على لسان الشخص الأول أو الثالث بنفس الطريقة غير المباشرة . ومن حين لآخر تكون الحكاية مباشرة ، إذ تقدم الحدث كما هو ونحن نرقبه . وفى المقطوعة السابقة قسم قاطع يجرّد امرأة من فضيلتها ، قسم إنكارى ، وصراع ، وموت ، وإطاحة بالرأس وزواج ، وبائة ، وشهر عسل ، ورحلة . ولايست كلفا تجرى بطريقة غير مباشرة فقط ، ولكنها تستغرق جميعاً نفس الطول،

(١) قصة خرافية من العصر الوسيط فى الأدب الانجليزى، وهى منقولة من قصة فرنسية كانت معروفة فى القرن الثالث عشر الميلادى ... « م »

ونفس البساطة الساذجة ، ونفس اللهجة العاطفية ، ونفس القيمة ، ونفس القوة وكأما لها نفس القيمة بحيث تحصل كل منها على درجة متساوية
ولست في حاجة إلى أن أذكر بكيفية تنفيذ هذه العناصر في «توم جونز»
فمن المؤكد أن الصراع ، وقطع الرأس ، وشهر العسل ، لها الأسبقية على غيرها ، والباقي ينمو طبقاً لنسبة مقدرة في النهاية المرسومة ، وتصاغ جميع العناصر بطريقة درامية وكأنها حدث مباشر يقع أمام عيني القارئ . ولم يكن «فيلدينج» وحده هو الذي بدأ كتاباً مسرحياً ، ولكن الثلاثة الآخرون الذين قرئتهم به كانوا عادة يصوغون المشاهد صياغة درامية ، وقد فعلوا ذلك بأسلوب مسرحي لم تكن القصة قبلهم تباليغ في استعماله مثلهم . وقد استخدم الأربعة — وبخاصة «فيلدينج» — الأساليب الدرامية المأخوذة من المسرح مباشرة . وكانت النتيجة مركبة حادثة عن خلط وسائل القصة والمسرح ، وكانت جديدة على القصة ، ولكن المهم أن الشكل الجديد قد استعار طريقة من المسرح وحولها لخدمة أهدافه وبأنفس الطريقة من المقال في القرن الثامن عشر شكلاً أكثر حيوية مما وجد قبله ، وهي طريقة متبعة وتحليل الشخصية ، والدوافع الظاهرة ، وتجاوب أفكار الكاتب مع القارئ ، بل المميزات الخاصة بالمقال نفسه باعتباره وحدة كاملة .

وكما ذكرت كلمة التعقيد فإني أعني بها مجرد السذاجة فيما يتعلق بالشكل الجديد الذي سمي قصة منذ ذلك الحين . وقد صارت القصة أكثر تعقيداً مما كانت عند «ديفو» ، كما صارت أكثر تعقيداً في التكنيك من «دون كيشوت» أو قصص الديكامرون (١) . ولكن وسائلها التي اقتبست من الصور الأدبية الأخرى لم تكن خالصة إلى حد ما من الناحية الفنية . وهناك ظاهرة مميزة في تطور القصة منذ ذلك التاريخ حتى الآن تعتبر تحولاً ثابتاً في وسائلها

(١) اسم كتاب لوكاشيو في منتصف القرن الرابع عشر ، وهو مجموعة من القصص القصيرة التي يرويها جماعة من الذين فروا من فلورنسا الموبوءة بالمرض في ذلك الوقت ، وهي تصور في مجموعها الحياة والأخلاق في ذلك العصر «م» .

التكنيكية التي صنعتها أو التي جعلتها بمعنى آخر أشد تعقيداً . والطريق الوحيد لإدراك هذا التحول والتعقيد أن ينظر إليها نظرة البحث عن الأساليب والحيل المتضمنة في القصة باعتبارها صورة متميزة عن الفن ، وكذلك البحث عن التكنيك المعقد .

وقد أدت تطورات ثابتة أخرى إلى نفس النتيجة ، فالقصة قد وسعت مساحات التجربة التي تخوضها ، ووسعت حدودها لتعالج موضوعات وأفكاراً ونواحي جديدة . وإذا كانت قد وسعت مضمونها الذاتي فإنها زادت من اهتمامها الموضوعي ، وجالت في العقل بطريقة متقنة ، كما جالت في العالم الخارجي . والتطورات الأولى والثانية اقتضت زيادة في تعقد التكنيك وإحكامه ، وهكذا تقدمت الطرق التكنيكية في القصة بطريقة ثابتة في اتجاه بعيد عن السذاجة . وقد دعمت العلاقة المتبادلة بين القصة والقارىء عملية التعقد ذاتها ، إذ أصبح القراء أكثر تعقيداً وأصبحوا يطالبون القاص بالمزيد بصورة ثابتة .

الفصل الثامن

التخيل

إن كل الروايات عبارة عن دراما ، وكل دراما تأخذ مكانها على المسرح ، وكل المسرح مظلمة ، وأشدها إظلاما هو الذي تمثل عليه دراما القصة . إنه يخلو من الضوء تماما إلا من نور ألفاظ القاص . وفي ضوء ماسبق أن قيل في هذا الكتاب نرى في النهاية أن من المصادفات الحسنة أن أكثر المسرح شهرة في الأدب قد قدم لنا أولا على أنه مغارة ، وقد ترجم « جويت » (١) المغارة بالكلمة التي أصبحت الآن كمفا في التعبير المجازي لأفلاطون . « انظر ، قالها سقراط لجلو كون الذي كان صوته مرتلا :

« انظر إلى آدميين الذين يسكنون كمفا تحت الأرض له فتحة في مسار الضوء الذي يصل إلى كل مكان في الكهف ، لقد أقاموا هنا منذ طفولتهم ، وإن أرجلهم وأعناقهم مقيدة بالسلاسل حتى إنهم لا يستطيعون الحركة . ولا يرون إلا ما أمامهم وتمنعهم السلاسل من الالتفات حولهم . وتوجد نار مشتعلة بعيداً عنهم ، أمامهم ووراءهم . وبين النار وأولئك السجناء يوجد طريق مرتفع ، وسعري — إن نظرت — حائطا منخفضا مبنيًا على طول الطريق ، مثل الشاشة التي يضعها لاعبو العرائس أمامهم ليظهروا فوقهم أعرائسهم . أنا أرى .

فهل ترى أنت رجالا يمشون أمام الحائط حاملين كل أنواع الأوعية

(١) بنيامين جويت (١٨١٧ - ١٨٩٣) كاتب إنجليزي له ترجمات دقيقة مشهورة لأفلاطون وأرسطو . «م»

والتماثيل وأشكال الحيوانات المصنوعة من الخشب والحجارة ومختلف المواد
يظهرون من فوق الحائط ، بعضهم يتكلم والآخر صامتون .

لقد أريتني صورة غريبة ، وإنهم سجناء غرباء وقد أجببتك أنهم مثلنا ..
ولم يكونوا يرون من المواد التي كانوا يحملونها ... إلا الظلال (التي تعكسها
النار على الحائط المواجه) .

قال نعم .

ولنفترض فرضا بعيدا أن السجن له صدى يأتي من الجانب الآخر ،
ألا يستطيعون أن يتخيلوا عندما تحدث أحد المارة أن الصوت الذي سمعوه
قد أتى من الظل الذي يمر أمامهم . فأجاب : لا جدال في ذلك .

فقلت لهم إن الحقيقة قد لا تكون في الواقع شيئا غير ظلال الصور .

إن سقراط يسمي صورته ليقيم سلطانا للعرفة ، ويظهر الروح وهي
تسمو نحو الأشكال الخالدة ، ولسنا في حاجة إلى أن نتوغل بعيداً عن
الصورة المتخيلة للسجناء الغرباء ؛ فالصور التي يرونها لأناس حقيقيين ،
والأصوات التي يتردد صداها في الكهف هي أحاديث أولئك الناس . وكل
القصص تستخدم هذه الصور الغريبة ، والجهد الذي يبذله القصاص يتمثل
في خلقهم هذا التخيل في عقول السامعين ، ومهمتنا الآن أن نحدد التخيل
في القصة ، وكيف أنه يختلف عن التخيلات في الأنواع الأخرى من
الحكايات (١) .

إن كل القصص تروى ، والكاتب المسرحي يروي قصصه بوساطة
الممثلين الذين ينطقون بعباراته ويمثلون الحركات التي تتضمنها هذه العبارات .
إنه يملك تحت تصرفه موارد المناظر المسرحية ، والمناظر الخلفية ، والوسائل

(١) أشار الدكتور بيتارنك إلى أن مجاز أفلامون إنما هو وصف استعاري عجيب

للتحليل النفسي .

المرئية المشابهة ، ومواد أخرى حقيقية مثل الأثاث ، والتليفونات ، والسيارات ، وكل ما يمكن إحضاره على المسرح . ويستطيع أن يستخدم مصادر الإضاءة ليخلق تأثيراً حقيقياً للضوء ، وله أن يقترح أشياء لا يمكن أن يوجد لها أو يقلدها على المسرح ، كما أنه يستطيع أن يجعل المضمون العاطفي سارياً في مشاهدته . ولديه وسائل آلية كثيرة يمكن أن تستخدم بالفعل ؛ كسقوط مياه حقيقية في مشهد وكان السماء تمطر ، أو تستخدم تصوراً مثلها تصدر آلة توليد الرياح - بعيداً عن المسرح - صوتاً يشبه صوت العاصفة . وهو يحكى روايته في فترة تتراوح بين ساعتين وثلاث ساعات . ويستطيع أن يقسمها إلى مناظر تناسب هدفه ، وإن كانت هناك حدود لذلك ، لصعوبة مضاهاة الحقيقة في أكثر من اثني عشر أو خمسة عشر منظرأ في خلال ثلاث ساعات .

إن الحدود التي يعمل في نطاقها الكاتب المسرحي واضحة ، وهو مثل كل الفنانين سوف يجيد إذا تحمل قسوتها ، فكلما احتل الوسط الذي يعمل فيه كان نتاجه أفضل ، والحدود التي توضع تحت تصرفه بمرور الزمن تجعله يقتصر على مشكلات روايته . وتتطلب منه أن يوجز التهديدات حتى يصل إلى نقطة التلاشي ، وكذلك طريقة نمو الرواية وشرح أسباب حدوث هذه المشكلات فيها (بل كل ما هو مادة أصيلة في القصة عادة) .

والحقيقة أنه سوف يحاول أن يجعل المشكلات تشرح نفسها وتوضح سبب نشوتها وتطورها في أثناء عرضها . والوقت المحدد للمسرحية يحصر انفساح المدى الذي يعمل فيه ، ومعظم المشاهد الحية تبين أنها استغرقت أطول من الوقت الذي تحدده الساعة ، ولكن عدد الفترات المنفصلة الممثلة لا يمكن أن يكون أكبر من عدد المشاهد (١) .

(١) هذه مسألة عامة ولكن في القصص الخرافية بطبيعة الحال ، أو باستخدام حيلة مثل حلم شخصية ما (قصة داخل قصة ومناظر داخل منظر) ربما يتزايد العدد .

والانقطاع بين المشاهد ربما يمثل وقتاً طويلاً يسر الكاتب المسرحي .
ولكن إذا تعددت الفترات الزمنية الطويلة ؛ كأن تكون سنة أو عقداً
أو جيلاً ، فإنها سوف تعترض طريقه لأنه يملك مزيداً من وسائل الاختصار
ليستخدمها ، ومزيداً من وسائل تركيز الأحداث التي مرت ، وما حدث
فيها من تغيرات في خلال فترات الانقطاع ، كل ذلك لكيلا يتجاوز
الساعات الثلاث المحددة له .

والمساحة المحدودة لمسرح مغلق لا يبعد كثيراً عن شارع في مدينة ،
تفرض أيضاً شروطاً صارمة ، فالكاتب المسرحي لا يستطيع أن يقيم على
المسرح نهراً حقيقياً أو بركانا أو ناطحة سحاب ، ولعل تلا صغيراً من الخيش
ينفث شراراً يفي بغرضه ولكن بصورة ساخرة ، وكل ما يستطيعه الكاتب
المسرحي هو أن يفترض فقط أن مثل هذه الأشياء ماثلة أو قريبة ، ويستدعي
مدير المسرح ليساعده بالإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، وما أشبه من المواد
المعروفة التي يمكن عرضها للـ صورة النخيل .

ويتطلب الأمر كثيراً من البراعة لجعل المساحة المحدودة أكثر مرونة
حتى يمكن للممثلين على سبيل المثال أن يخرجوا من مشهد ليدخلوا آخر دون
توقف . وختام هذه الملاحظات أنه لا توجد طريقة أمام الكاتب المسرحي
ليحكي روايته من داخل عقل إحدى شخصياته . وقد استخدمت وسائل
كثيرة للتغلب على هذا التضيق ، من التحدث إلى النفس كما في مسرحيات العصر
اللايزاينى ، إلى الأطياف كما في مسرحيات أونيل (١) ، إلى التشخيصات
الجسدية عند طليعة الرواد الخالدين ، وتنتجج هذه الوسائل إلى حد ما لو أنها
نفذت باعتبارها أموراً معهودة مع منحها قوة تأثير كافية ، ولكن ذلك
لا يحدث كثيراً لأن قلة من الكتاب المسرحيين هم الذين يهتمون بذلك .

(١) يوجين أونيل (١٨٨٨ — ١٩٥٣) كاتب مسرحي أمريكي ، كتب أولى
مسرحياته عام ١٩١٣ ثم أخرج تباها مسرحيات ناجحة . «م»

ولو حدث فإنه يكون تحت ضغط عنيف، لأن المسرح لا يملك وسيلة لتقديم الأشياء اللامادية إلا عن طريق المعنى، وإن كان من الأفضل دائماً تقديم الأشياء اللامادية عن طريق التصور.

والحقيقة أن الحرفية ليست حالة محددة في المسرح، ولكنها طاغية عليه، وقد حاولت الدراما مراراً أن تتجنبها لكي ترفع من قوة التخيل، والقصة الخيالية الدرامية تواجه تهديداً مستمراً، لأن «بيتربان» (١) الحقيقى الذى يطير فى الهواء لا بد أن يفعل ذلك على سلك، ولو أن تأثير التخيل فى المشاهد ليس قويا، إلا أن انتباهه للسلك سوف يحيل التخيل إلى جثة باردة. والقصة الخيالية الدرامية تبذل جهوداً جبارة لتدعيم خيالها بنظام آلى، ولكن مضاعفة الوسائل التى تستعين بها، تضاعف كذلك احتمال رؤية النظام الآلى وهو يعمل. والحقيقة أن الخيال يخاطر بعض الشيء حين يتجاهل النظام الآلى، فى حين تؤدي لغة الكاتب المسرحى وأصوات الممثلين عمل النظام الآلى نفسه فوق مسرح بسيط، أوعار من مستلزماته، وذلك حين يضطر المشاهد أن يكمل التخيل لنفسه. إن حدود المسرح هى التى وضع «بك» (٢) أفضلها، وهو يعدنا بأن يضرب نطاقاً حول الأرض فى أربعين دقيقة. فإذا حاول أن يزيّفها فسوف تضيق بالشكية. ولكن النظرية المجردة هكذا فى الخيال تحدد حالة تتعرض لها الدراما التى تصور الحياة، فهناك توتر بين الشيء الذى يتم تمثيله والشيء الحقيقى الممثل. وتتابع المشهد العادى فى مسرحية ما تلازمه حقيقة أن مضمونه ينبغى تخيله كأنه حقيقة، ولكنه يمثل بممثلين حقيقيين يتحركون من خلال حدث مقلد، وليس

(١) بيتربان، أو الطفل الذى لا يكبر، شخصية خيالية أول من قدمها «بارى» عام ١٩٠٤ وقد نشرت عام ١٩١١ بعنوان (بيتر وندى).

(٢) لم أعر على تحديد قاطم فى شخصية بك، وهو اسم شخصية تمثل الشر على النقيض من روبن الطيب فى الأساطير الشعبية، ولعله يقصد مجلة أسبوعية فكاهية بهذا الاسم اشتهرت بالسخرية والصور الكاريكاتورية الملونة (١٨٧٧-١٩١٨) «م».

الحدث الحقيقي . فالتخيل الدراسي يصطدم بمواجهة تلك الحقيقة التي تحدد طبيعتها وحدودها وقوتها . وأعتقد أن تخيل المسرح هو أقوى التخيلات جميعاً ، والمشاهد الذي يستحوذ عليه التخيل إنما هو مشاهد للحدث نفسه ، فهو يحس أنه هناك في الوقت الحالي في لحظة حدوثه . وهنا يستشعر في الواقع الآسى والخوف والشك واليأس ، بل يكون موزعاً ، لأن تحققه قد جذبه إلى داخل الحدث ، وهو يمثل فيه وقد أصبح الآسى أساه ، وتوجيه الانفعال يمنحه قوة فورية لا تطمع في الحصول عليها أية قصة . ولكن الظروف التي تجعل التخيل قويا تفرض عليه قيوداً .

ذلك لأن المؤلف المسرحي والمشاهد كليهما يقعان تحت رحمة طرف ثالث يقف بينهما وهو الممثل . ونكرر أن الظروف التي ينشأ فيها التخيل تتحكم في مدة بقاءه . وأقصد أن هذه القوة العنيفة، قوة الانفعال، تهدم في حذق التأثير النهائي للتخيل ، لأن البرهة القصيرة الذهبية للمسرح في أقصى قوتها، أو البرهة القصيرة التي يتوقف فيها تنفس النظارة الذين يهزون في مقاعدهم إنما هي أقصى ما يطمح إليه النظارة ، والكاتب المسرحي على السواء ، لتكون ختاماً لما يروونه . وليس مما يحيط قدر المسرح القول بأن طبيعة التخيل فيه تفرض عليه اختيار المؤثرات المسرحية الوقتية بأي ثمن . ولا شك أن المسرح في أثناء ما يعرضه بوضوح على جمهور محتشد في قاعة يسودها الظلام — يميل إلى الاعتقاد بأن معظم هذا الجمهور قد نحى جانباً عامل النقد . ويتركز الجهد في توليد انفعال يبلغ من القوة الحد الذي يدفعه إلى إزاحة نفسه تماماً — هذا هو التطهير (كاثارسيس) الذي قرأنا عنه كثيراً . فلو أدى الانفعال إليه ، فلن يهتم المسرح بأي شيء بعده . والانفعال لا يعوق حركة المشهد كما يفعل القارئ . عادة عندما يقرأ قصة فيحاول أن يمتحن صدقها ، كما أنه لا يعيد تمثيل المشهد مرة أخرى كما يفعل قارئ القصة عندما كتفقه الشك . والمؤثرات الوقتية التي تؤثر في المشاهد في أثناء المسرحية

أكثر أهمية بلا شك من إيمانه الذي يأتي بعد إسدال الستار . وعندما تؤكد أحكام المشاهد النقدية صدقها ، فلن يعنى المسرح بها ، وإذا وجد — بعد البحث — أنه وقع في بعض الأخطاء .

تلك هي حقيقة التجربة الإنسانية والمؤثر المسرحي ، ومن الممكن أن يجتمعا معاً ، فإذا تم ذلك ، فالدراما عندئذ تضاهي واقع الحياة كالقصة تماماً ، ولكن إذا اضطرت الدراما أن تختار بينهما ، فإنها تختار دائماً المؤثر المسرحي ، لأنها تفضل سيادة البرهة القصيرة الذهبية والتطهير ، ولهذا ترانا قد اعتدنا أن نطالب المسرح ونتلقى منه أقل مما نطالب به القصة ونتلقى منها ، من اتساع في تجاربنا ، وعمق وحذق في إدراكنا . وتستطيع الدراما — وهي في قمة نضجها فحسب — أن تنافس القصة في تمام الغايات ، ولكنها قلما تكون في قمة النضج . إنها تحتاج إلى عظمة مثل شكسبير وإبسن (١) وشو (٢) لتحدث على المسرح التطابق مع الحياة وصدق التجربة ، ونحن نتوقع وجود كليهما في القصة حتى في المستويات التي لا ترقى إلى العظمة . إن التخيل في المسرح لا يسعى في العادة إلى مصاحبتنا حينما نترك المسرح ، ولا نطالب منه ذلك ، ولكن المعتاد أن ما نذكره من إحدى المسرحيات ليست الشخصيات بوصفهم آدميين ، ولا ثراء التجربة التي اكتسبناها عن طريقهم ، ولكن اللحظة السامية والسرور العظيم الذي أشعرونا به .

وهناك حالات أخرى المسرح تؤدي إلى نفس النتيجة وهي سرعة

(١) كاتب نرويجي له تأثير كبير في تاريخ المسرح الأوروبي في القرن التاسع عشر وما بعده أيضاً ؛ فقد تأثر به كثيرون من كتاب المسرح وخاصة برناردشو ، وأهم مسرحيات إبسن « براند » بيرجنت ، بيت الدمية ، الأشباح ، عسكو الشعب ، عندما نستيقظ نحن الموتى ، وأهم ما يميزها ناحية التحليل النفسي الاجتماعي «م» .

(٢) جورج برناردشو (١٨٥٦ — ١٩٥٠) كاتب مشهور من أصل أيرلندي له ميول اشتراكية ، عرف بقلمه الساخر ، وله إنتاج ضخم في المسرح : مسرحيات سارة وغير سارة ، الأسلحة والرجل ، بيت الأراذل ، تلميذ الشيطان ، قيصر وكليوباترا ، بيجاليون «م» .

زوال التخيل والمشاهد المفتون مع أنه يكون مندمجا في التمثيل بصورة مباشرة لا يبلغها القاص ، إلا أنه يكون سلبيا أكثر من قارىء القصة . وهو يسترد إيجابيته عندما يسدل الستار على الفصل الثالث ؛ إذ يكون التخيل قد اصطدم بالواقع حينما ينهض من مقعده . لقد كانت على أية حال مسرحية مثلت على مسرح ، ونظراً لأنها كانت قائمة على التظاهر فيكفى للدلالة على تصنعها مجرد صوت المقاعد وهى تطوى ، وحديث أحد الذين يؤمنون بأن الظواهر المرئية وهم . وهناك أشياء فعلية تحدث عرضاً ضد من يؤمن بما رآه فى المسرح ، مقترنة بصوت أبواق سيارات الاجرة فى الشارع

فهى تجعله يقول : صحيح ، إن ما رأيته بالرغم من كونه مدهشاً ، كان حلماً . ومع أننى قد أحمل شعوراً بالرضا ، إلا أن تحرر الانفعال قد استيقظ وصفا وراق ، وأنا الآن مستيقظ . وللواقع تأثير طاع بالنسبة للمشاهد والكتاب المسرحى على السواء ، ولكنه كان فى المسرح مجرد محاكاة ، وقد استعنا به لإخضاعه ، ولكنه لا ينبغى أن يفهم الآن إلا على أنه محاكاة ، فكل هؤلاء الذين كانوا شخصيات مشتركة فى الدراما والآسى ، والذين حدث لهم الموت أمام أعيننا ليسوا إلا ممثلين . إنهم لا يصبحوننا خارج المسرح ، ولا يشاركوننا فى السخرية حين نقصد بيوتنا فى الساعة الحادية عشرة والنصف والمطر ينهمر ؛ وذلك لأن الستارة قد أسدلت عليهم ، وهذا هو بالضبط . غاية ما كنا نبغى . لقد كان الآسى مؤلماً مثلما سبق أن أحسسناه دائماً ، ولكن عندما تبدد الستارة الحلم نترك المسرح ونحن نعلم أن وراءها تغيير المناظر لإعادة التمثيل غداً . وفى الدور السفلى من المسرح نجد الأمل الممزق ، والموت القاسى يزيلان الأصباغ ويستعدان للذهاب لتناول العشاء مع كوب من الجعة ، فى حين يكون موت أحبائنا نهائياً بحيث لا يسدل ستار على أحزاننا . وهم دائمون يصبحوننا باستمرار ، ولكنهم بين جدران المسرح مؤقتون . والمجهود الذى تؤديه القصة أنها تجعلنا تؤمن بوضوح كيف ولماذا قيدت « برثا » الجميلة على طريق الخط الحديدى ، كما أنها تجعلنا نتقبل مصير

الإنسان الفانى على حين يهدر نحوها القطار السريع . بيد أننا نحس فى أعماق نفوسنا أن القصة مخالفة للمسرح فى ذلك ؛ لأنه يسمح لنا بأن نحزن من أجلها دون جرح غائر . فهو يتضمن نذيراً بالخير أو الشر — وقانا الله السوء — وهذا يخلصنا من ألم « برثا » . والقطار السريع ليس إلا خيلاً مطلياً ، وصغيره العالى ليس إلا منفاً يحركه مساعد مدير المسرح . و « برثا » نفسها بالرغم من تمزقها سوف تنهض فى الحال وتسير بعيداً عن المسرح مع من خانها . ويبدو أن المسرح يهمس فى داخل آذاننا بصوت يكاد يسمع ، ولكنه لا يبذل جهداً يزيد على ذلك ؛ لأن هذا فيما يبدو ليس من شأنه . والمصير الذى يصوره المسرح يستغرق مدة ثلاث ساعات ، ثم نستيقظ من متابعته حينما يسدل الستار . وهذا هو أقصى ما يقدمه المسرح من خير للناس ، وهو شئ لا يمكننا الاستغناء عنه . ولكن مهمة القصة ألا تدع الستار يسدل ، أو ينتهى التخييل .

والأفلام السينمائية تحاكي صور أفلاطون الغريبة ، وهنا تكون بحق مظاهر المظاهر . فلو أن الممثلين توسطوا بين الكاتب وجمهور النظارة فإن الخيال على الشاشة البيضاء يصل إلى آفاق بعيدة ، لأن المرء لا يرى الممثلين ، ولكن يرى صورهم مسجلة على شريط . والشاشة على أية حال تتجنب حدود المساحة الضيقة التى تفرض على المسرح . فبينما نجد المسرحى مثقلاً بتنفيذ اثنى عشر أو خمسة عشر مشهداً نجد كاتب السيناريو يستطيع أن يستخدم أعداداً وفيرة ، وحركة الكاميرا سهلة تستطيع أن تصاحب الحدث كلما تغير المشهد ، كما يمكنها أن تحمل المشهد نفسه إلى أى مدى بعيد مطلوب ، فهم يستطيع أن تنقل مركز روكفلر أو أى شئ آخر على شاشة العرض ، وتستطيع تبعاً لرغبة المخرج أن تظهر البركان أو النهر الذى يقترحه الكاتب ، سواء أكانا حقيقيين أم مشبهين ، بحيث يمكن تمييزهما من الحقيقة عند تصوير الكاميرا لهما . كما أن لديها مزيداً من الوسائل لتهيئة الخيال والحقيقة

على السواء أكثر مما لدى المسرح ، وكذلك لديها مزيد من الأدوات التي تمكنها من أن تبدو — وهي تحكي رواياتها — وكأنها صادرة من عقل الشخصية ، ولكن هذه الوسائل جميعها تتسم بالنقص الموجود في الصور المماثلة لها في المسرح ، وهي أنها جميعاً وسائل آلية ، ويشك المرء في فعاليتها بصفة دائمة .

ولما كان التخيل على الشاشة مقبولا تماماً — وهذا أمر يؤكد ملايين الناس الذين يذهبون إلى دور السينما يومياً — إلا أن المرء يشك في أنه أقل قوة وأكثر تغيراً مما يكون في المسرح ، والخيال يكشف أحد مقوماته الأساسية : فالمساحة غير المحدودة ، وسهولة الحركة ، والحرية الكاملة في الوقت في حدود الفترة المحددة ، ومؤثرات الإضاءة المناسبة للمسرح ، والحركة السهلة والمعقدة ، والتوجيهات المتعددة التي لا تحصى ، والتي تجعلها عمليات التصوير أمراً ممكناً — كل ذلك يخدم التخيل ، ولكن مع ظهور عبودية قوية للواقع . إن الشاشة تستطيع أن تقدم لنا أي سخافة فوق أرض الوقواق (١) يقترحها المؤلف ، ولكن السحب سوف تكون صوراً لبخار حقيقي ، وطيور الوقواق سوف تكون حقيقية ، أو مضاهاة تامة لها ، فيها كل الحقائق الجثمانية للطيور حتى النقر . وفي إحدى الروايات الأمريكية الكبرى كان يكفي الملائكة أن يلبسوا على ظهورهم قطعة صغيرة من القرنديل (٢) لتصبح أجنحة بالنسبة للنظارة . ولا يمكن الشك في أن الأجنحة على الشاشة سوف تقطع بحجم معين وتغطي بالريش ، إن لم تكن موزونة طبقاً لتقديرات مهندس بالنسبة للقوة الرافعة في القدم المربعة عن سطح الأرض . وينبغي أن نتجنب السخرية الساذجة بالعقول الذكية ، ولا ينبغي أن نعزو ذلك إلى الضعف والابتذال أو قصور التخيل ، فلا شيء يحدث

(١) مكان تكثر فيه الطيور المسماة بطيور الوقواق «م» .

(٢) نوع معين من القماش «م» .

للخيال الأدبي الرفيع عندما يعطى الحرية الكاملة لإظهار تأثيره ، اللهم إلا ظهور اعتماد الإمكانات الحقيقية الواسعة على الواقع ، ولا مناص من ذلك ، فالخيال لا يستطيع الفكك من الواقع ، ولكن يمكنه أن يهذهبه على أحسن الفروض .

ولكن ما الذى يحدث ؟ يوجد همس — يسمع بالجهد — فى الأذن الداخلية ، ويحتفظ العقل الذى يؤمن إيماناً وقتياً بالشك فيما دون الوعى . ولا ريب فى أن تعقد النظام الآلى تعقداً واسعاً يؤكد تأكيداً جازماً اعتماد هذا النظام على الآلات ، ولو صدق هذا بالنسبة للخيال على الشاشة ، فهو يصدق إلى حد ما بالنسبة لتأثير أى رواية سينمائية وصورتها . وكثرة الأشياء الحقيقية والوسائل الواقعية — الطبيعية فى ذلك الوسط — تقلل إلى حد بعيد الحاجة إلى التصور . ولدى الشاشة وسائلها الخاصة للتصور ، وهى يمكن أن تكون رائعة ، ولكنها ضحلة ومحددة ، وليست هناك حاجة ملحة إليها . أما الوسط الذى ينتقل التأثير عن طريقه ، فهو ألطف من الوسائل وأقل عناداً ، ويستطيع المخرج السينمائى أن يولد فى عمله ، بل يتحتم عليه ذلك بما نعلمه من طبيعة الفن الذى يعمل فيه ، فى حين نجد المخرج المسرحى لا يستطيع إلا أن يقترح فقط . وهذا بدوره يزيد من إيجابية المشاهد « هذا الرجل الذى يحمل الجير وخليط الأسمنت والحصى سوف يقيم حائطاً ، وهذا الحائط الغادر هو الذى فرق بين العاشقين » ، وعندما ينتهى المسرحى من التعريف بحدود فنه على هذه الصورة فإنه يهيم تحدياً لا يجد المشاهد مناصاً من قبوله . وبهذا التحدى سوف يقيم بوساطة إيمانه هو حائطاً لا مادياً ، وإن كان سوف يفرق بين العاشقين فى خسة ، على حين تقدم له الأفلام السينمائية بناء ينظر إليه ، وهذا يوفر عليه الجهد الذى يبذله فى المسرح . ونجد فى النهاية أن كل المؤثرات فى المسرح التى تخدر ملكة النقد عند المشاهد ، تكون ماثلة بقوة عظيمة عادة فى دار

السيدنا . ومن النتائج ذات الأهمية البالغة أن البقطة تكون سريعة وقاطعة بعد انتهاء الفيلم . وحينما يكون مستمراً يكون أشبه بالحلم الحائل . أما الآن فقد زال تماماً . ولعلنا نذكر أن مؤثراً قد وقع علينا ، ولكننا لا نذكر طويلاً ماذا كان هذا المؤثر ؛ إننا لا نستطيع أن نصل إليه ، كما أنه لا يحاول أن يصحبنا .

ولا شك أن كل ما ذكرته كان يحدد التخيل في القصة عن طريق تباينه مع غيره من تخيلات الفنون الأخرى . ويبقى التخيل في المسرح الذي يجعلنا أكثر قرباً من الحقيقة ، ولنحاول الاقتراب منه بالملازمة عن طريق التأثير النفسى .

لقد أنشد أورسينو ، وسبستيان ، وأوليفيا ، وفيولا ، ومالفوليو ، وسيرتوبي بلش (١) أنشودتهم الإليزية (٢) لمدة ثلاث ساعات ، وهى دراما مستحيلة فى أى موضع إلا فى الكوميديا الشعرية ، ولا تتمثل إلا فى هذه ، وفى بضع روايات أخرى لشكسبير ، وقلة ضئيلة من روايات بعض معاصريه ، وهى تبعث على الحيرة بمضمونها البراق الذى يصعب تسميته ، فهى خيال ، وحقيقة ، وجوبد ، وعرف ، وادعاء ، وسخرية . وتحديد مضمونها الفنى لا يعنى المرء ، بل كل ما يعنيه منها أنها تبعث على السرور ، ثم إن أحداً فى الحقيقة لا يستطيع أن يقول شيئاً غن عنها ، حتى عندما يصل إلى نهايتها ، فإذا تم شفاء آخر ما تعالجه من أسقام يتكشف اللبس والحيل الأخيرة ، وتترك المزاوجات ، وتسير الشخصيات بعيداً عن النظارة ، أو تسدل

(١) هذه شخصيات مسرحية الآيلة الثانية عشرة لشكسبير ، وفيولا بطلة المسرحية وسبستيان أخوها وسيرتوبي بلش خالها وهو فارس شخصياته فكاهية (م) .

(٢) نسبة إلى اليريا وهى مدينة قديمة على ساحل الادرياتيك (م) .

الستائر كما نفعل في هذه الأيام . ثم يظهر فست (١) المهرج من خلال الستائر . واليوم نجازف بتعظيم الموقف بإطفاء الأنوار تماماً وتركيز نقطة من الضوء عليه ، ثم يغنى أغنية « المطر ينزل كل يوم ، وكم كان يودنا أن تعتم دائرة الضوء شيئاً فشيئاً في أثناء غنائه ، حتى إذا وصل إلى البيت الأخير صار يغنى في الظلام . لم يعد للحيرة والشك مكان إذن بالنسبة لهذه الكوميديا ، فهذا هو التركيب اللامادى لرؤيتنا ، وهو شيء غير حقيقى يتضمن الحقيقة والخيال على السواء . حتى يجعلهما متشابهين عند البحث ، ويدفع برفق إلى الغموض ، وبذلك يكون الساحر قد أضاف رقية إلى سحره .

ومن المؤكد أن إحدى قصص القرن التاسع عشر العظيمة — لسبب مشابه — تلتهى بتأكيد أن السحر حين ينفذ يكون تأثيره باقياً ، فهناك «بكي» التى تعيش فى « باث » — بشلتنهام واسمها يسجل دائماً على رأس قوائم التبرعات ، وأميليا وزوجها وليم ، وجورج ، وجينى وكذلك « تاريخ البنجابى » . كان كل شيء قد وصل إلى نهايته المقصودة ، ولكن كتب « ثاكرى » فقرة أخيرة فقال: آه ما أضيعنا ! من منا سعيد فى هذا العالم ؟ ! من منا تتحقق رغبته أياً كان راضياً : . . . تعالوا أيها الأطفال فلنخلق الصندوق ، ونجمع العرائس لأن روايتنا قد انتهت (٢) .

وسوف نرى الآن فى فن « ثاكرى » ثقة عظيمة يمكن أن تنصفه فى صدمته للقارىء عند نهاية القصة بتذكيره بأن ماضيه حياة ما هو إلا كلمات . إنها ثقة بأن التخيل يمكن أن يظل قائماً حتى عند ظهور عدم

(١) يقوم بدور المهرج فى مسرحية « الليلة الثانية عشرة » التى يواصل المؤلف الحديث عنها . «م»

(٢) «بكي شارب» ، هى الشخصية الرئيسية فى رواية « ثاكرى » « فانيق فير » والأسماء الأخرى شخصيات فى القصة ذاتها . «م»

حقيقته التي سوف تؤثر في القارىء بطبيعة الحال. ولكن الإشارة إلى معرض العرائس ليست أمراً عارضاً ، كذلك ليس من قبيل المصادفة أن يقارن «سقراط» المسرح الذى يعرض عليه صوره الغريبة بمسرح العرائس ، فكلاهما يقدم القوة الخارقة السحرية التي تجعل الدمى الخشبية المعلقة بحبال تؤثر دائماً في خيال الناس . وثاكرى يبين أن فن العرائس أقرب إليه من أى فن آخر .

وبعد مغامرات دون كيشوت في كهف مونتسينو الذى لم يكن بعيداً تماماً عن مغارة أفلاطون ، وصل إلى فندق ، وفي الوقت نفسه وصل أيضاً لاعب العرائس متجول مع جماعته وأدواته (من المصادفات اللطيفة أنه ساحر أيضاً) ، وفي هذا المساء أقام مسرحية ومثل قصة حقيقية عن « كيف خلاص دون جيفروس زوجته ميلسندرا التي كانت سجيناً في أيدي المغاربة » (١) ؛ وأسلوبه في العرض يقوم على حكاية أدنى انحراف في الطبع يغلب على الفارس. وبعد مغامرات عنيفة هرب العاشقان المسيحيان ، ولكن لاح الخطر من جديد وانطلق المغاربة في غضب على صهوات جيادهم في أثرهما ، ولكن الخطر كان شديداً أعنف مما يحتمله دون كيشوت ، ولذا يقوم من كرسيه ويصرخ متحدياً المغاربة قائلاً « كفوا أيها الخبيثاء الأذنياء ! » ويمتشق حسامه ويمزق المسرح ويمثليه إرباً .. وهو لا يستطيع أن يتوقف ، ولو أن محرك العرائس — بتذكير استنبائي من ثاكرى — يعارض قائلاً : هؤلاء ليسوا بمغاربة حقيقيين أولئك الذين تمزقهم إرباً هكذا ، ولكن الدمى المسكينة المسالمة مصنوعة من الورق المقوى ، بيد أن ذلك لا يفيد ، فالدون يعلم أنهم مغاربة . وفي النهاية حين ترد الحقائق إلى أصلها يقسم

(١) دون جيفروس عاشق إسباني زوج ميلسندرا ابنة شارلمان التي اختطفها المغاربة وأتخذها زوجاً لها ، وهذه الأسطورة موجودة في « دون كيشوت » وقد أصبحت رواية شائعة في مسرح العرائس . « م »

سانكو بانزا (١) بأنه لم ير سيده في هذه الثورة من قبل والمشهد مليء بالفكاهة التي خدمت القصة في صدق خلال الأجيال ، ومن المحتمل أنها تألفت قبل سرفانتس ، فهي مرحلة ساذجة وجدت عند فليدينج ومارك توين ونتمثلها في مجلة « ذا نيو يوركر » ولكنها في الوقت نفسه العمالية السحرية في عرض العرائس . ونجد بضعة أشياء في الظاهر قد تكون غير محتملة ، لأن أمامنا مسرحاً ولكنه في صورة مصغرة . فالمسرح أعلى وأعرض بوضع أقدام ، والأصوات التي يتردد صداها (خلف الستارة التي تحجب ما وراءها) من حائط أفلاطون قد تكون صوتاً واحداً أو صوتين أو ثلاثة أصوات على الأكثر غالباً . والأشخاص « مصنوعة من الورق المقوى » أو الخشب ، أو الفخار ، أو القصدير ، أو المعدن — جامدة ، منحوتة بنخشونة ، ومدهونة بطريقة بدائية ، أو بطريقة ساخرة . وهي تسير — مقيدة بحجمها الصغير في المسافة الضيقة — على سطح من الهواء في هزات تشنجية لا تشابه مع حركة الإنسان؛ وكل حركاتها غير إنسانية ، فجباها لا تمت إلى الجياد ، وكلابها كذلك لا تمت إلى الكلاب ، وتبدو التماثيل رافعة أقدامها ، سابحة أكثر مما تبدو وهي تسير على المسرح ، وأحياناً تنعثر في الخيوط التي تحركها ، وأحياناً لا تسير مع الموسيقى التي ينبغي أن تصاحبها وهي دائماً تبعد عن الأصوات التي يفترض أنها تخرج منها — من يظن أن هذه الدمى آدميون يحسون ويعملون ونحن نراقبهم ؟ . من الواضح أن ذلك مناف للعقل ومستحيل تماماً .

ولكنه أمر واقع مع ذلك . فقد يصبح الطين ما تعتقده لأنه مستحيل . ولعل خطأ « بيتر بان » لم يكن السلك الذي كان يترنح عليه ، بل الحقيقة أنه يترنح فوقه كممثل حي ، وقد يكون السلك بعيداً تماماً عن الممثل الحي ، ويكون الممثل الحي بعيداً عن السلك . وعلى أية حال فقد رفعت الستارة ، عن مسرح العرائس

(١) خادم دون كيشوت الذي صعبه في مغامراته وناله بعض مكارها « م »

لمدة دقائق حينما كنا مقهورين مثل دون كيشوت ، ولا يوجد الآن أدنى خطأ في حركات العرائس ، فهي طبيعية ، وصحيحة ، ومقبولة . وقد تخلصت الأصوات من نشازها بحيث يسمع الإنسان الآن أناسا يكلم بعضهم بعضا ، مثلي ومثلك حين نتحدث في مثل ظروفهم ، والدمية ذات القدم العالية فوق مسرح عرضه عشر أقدام قد تطورت لتصبح رجلا في طولك يسير طبقا للأبعاد العالمية الفعلية الصحيحة . . . فالدون يقول : « بحق وصدق أيها السادة ، إنني أنذر وأعارض أمامكم ، يا من تسمعونني ، بأن كل ما قد مثل هنا يلوح أنه قد ضاعى الحقيقة الواقعة بصدق ، إن التخيل قديم قدم المسرح . بل ربما كان أقدم ، وقد استخدم العرائس بدائيون (من بينهم قبائل الهنود الحمر) الذين لم يتطور مسرحهم إلى أبعد من حفلات الشعائر الدينية . وقد كانت قوية — بالنسبة للمشاهدين — تماثل قوة التخيل في المسرح . بل ربما كانت عند بعض المشاهدين أكثر قوة . ولكن ما أغرب التخيل وأشد تناقضه . فعلى المسرح يقف كائن حي ليعبر عن تفكير المؤلف ؛ وعلى الشاشة تكون صورة فوتوغرافية حية في كل شيء . ما عدا أنها عديمة الحياة . ولكن العرائس عديمة الحياة وعاجزة عن الإحياء . أصواتها مدبرة ، وحركاتها متفق عليها . ولا بد أن يحدث ما يشبه الإرادة حين تتقبلها تمشي وتتكلم . ونعتقد أن قلب نشارة الخشب يحس الألم . ولكنها ليست إرادة . وأعتقد أن السر تتضمنه كلمة (السلبية) التي استخدمناها من قبل . لقد ذكرت أن الخيال في المسرح أقوى من مثيله على الشاشة بسبب أن المشاهد ينبغي أن يقوم بجهد شخصي . فهو أقل سلبية من مشاهد السينما الذي يحدث كل شيء معداً . وفي عرض العرائس يجبره القصور الذاتي والمقم على أن يهيء الجو لنفسه أكثر . فالعرائس مجرد رموز ، وهو يستطيع أن يشارك فقط عن طريق الحركة التخيلية بناء على مانوحى به من اقتراحات . وكلما عمل بجهد وإخلاص وبث فيها الحياة أكثر فهو يبني لنفسه التخيل بتوجيه السكاتب المسرحي .

وأخيراً نأتى إلى النقطة التى أردت الوصول إليها ، وهى أن قياس التمثيل يودى مباشرة إلى قلب القصة ، فقارىء القصة يبنى لنفسه الخيال بحسب توجيه القاص . وهو يبنيه بنفس طريقة المشاهد لعرض العرائس . ولكن على الرغم من أن عرض العرائس قد ذهب بنا إلى الحدود البعيدة للدراما ، إلا أننا نصادف شيئاً مختلفاً عندما نصل إلى القصة . لقد كان يوجد دائماً بعض التقليد للشخصية والحدث ، ولكن انقطع ذلك الآن ، فلا وجود للذاتيات ، وليس هناك ما يحدث بالفعل ، ولا يوجد ممثلون ، أو صور فوتوغرافية لهم ، ولا توجد عرائس ، وإنما توجد فقط كلمات مطبوعة فى صفحة ، والقارىء لا يكون موجوداً فى أثناء الحدث ، إذ لا يوجد حدث ، ولكن القاص ينبغى أن يقنعه بوقوع الحدث ، وأنه كان حاضراً ، وأن ما يحدث فى المسرح أمام عينيه يحدث ما يشابهه فى مكان يوجد فى خياله فحسب . وعندما ينجح الإقناع يكون خيال القصة أمراً واقعاً .

وينبغى أن نوضح الآن أمر هذا الخيال ، فليس هناك حدث ولا شيء له يغير كلية الاحتياجات التى يصادفها القاص ضرورة ، وكذلك غياب الممثلين لا يؤثر فيما يهدف إليه - ولكن إذا ألقى ذلك عليه عبء احتياجات جديدة ، فيمكننا أن نقول على الفور إنها قد خلصته فى الوقت نفسه من عقبات ينبغى أن يسلم بها الكاتب المسرحى ؛ وذلك لأنه يتعامل مع القارىء مباشرة دون تدخل أحد . وعلاوة على ذلك لا يوجد من يشوه غرضه بوحى أو تأويل أو قصور فى الفهم . إن عشرات الممثلين الذين مثلوا دور « هاملت » سوف يمثلون عشرات الأدوار لشخصيات مختلفة ، وهم جميعاً سوف يذيعون على نطاق واسع الانحراف الذى لا مفر منه ، ذلك الذى يدركه المشاهد من مؤلفات هاملت . والكاتب المسرحى يقع تحت رحمة الممثل ، حتى لو كان الممثل مبدعاً ، ولكنه ومع الخيال

أيضاً — يقعان تحت رحمة الممثل التافه . والقوة المطلوبة في الممثل قد تختلف بحسب حساسية المشاهدين ، ولكن نفخة واحدة من ممثل سيء الأداء كافية للحكم بالنسبة لأي مشاهد ، وإذا كانت القوى الفعالة للتأفة المؤثرة فيه مجرد شعور وقى بأن ذلك الممثل ليس رجلاً يقاسى مرارة حب دفين ، ولكنه جورج سيلفن في لحية من القماش وسروال غريب يقرأ أبياتاً ، عندئذ ربما يهز كتفيه ازدراء ، أو يهمهم قائلاً : « يا للبحيم ! » وما إن تصدر « يا للبحيم ! » فلا يمكن أن يعود الخيال إلى حالته الأولى . ولا يوجد قط في العالم عدد كاف من الممثلين البارعين ، بل توجد قلة نادرة يمكن أن تؤلف من بينهم فرقة واحدة . وأي عضو في هذه الفرقة يمكن أن يحطم الخيال في أية لحظة .

ولا بد أن يخسر القاص شيئاً أعظم أهمية من الممثلين ومن تقليد الأحداث ، ألا وهي الحالية ؛ ففي جميع المسرحيات يقع الحدث في الزمن الحالي بالنسبة للمشاهد الذي يرى المنظر فيحس أنه موجود عند حدوثه ، ولكن القصة سجيئة الفعل الماضي ، فالحدث فيها قد وقع بالفعل عندما يكون القارئ قد سمع به ، وهذا أمر حقيقي حتى ولو أرخت القصة عام ٢٠٠٠ واستخدم فيها الفعل المضارع . فالقارئ لن يستطيع رؤية الحدث وهو يقع ، وإنما يخبر عنه فحسب عن طريق استحياء الذكرى بعدما يصبح ثابتاً بحيث لا يمكن أن يؤثر فيه أي شيء قد يحسه نحوه . وهو يعلم أنه قد حدث ولكن الجهود الذي يبذله ينحصر في حمل القارئ على التصديق — بغض النظر عن العقل والمنطق — بأن الحدث يقع الآن .

وهنا يوجد رادع قوى يمنع من التصديق ، ويمكننا أن نرى الجهد الذي يتعجل سرعة تصديق القارئ واضحاً في الروايات البوليسية ، أو روايات الأعاجيب والخوارق التي يرويها شخص عن نفسه ، والتي يجب أن تنتهي بموت القاص ، ويكون الشخص المتخيل الذي تتمثله جالساً يحبر السطور

الآخيرة في قصته عن الاحداث التي جعلت موته محتوما . وهو يورد كل شيء لنحكم عليه ، ويسرد جميع الوقائع ، ويحكم ربط العقيد الآخيرة ، ويسد منافذ النجاة الباقية . بحيث يمكن لمقتني أثره أن يمسك به في أية لحظة الآن ، أو ينشب الوحش الذي لا يوصف مخالبه في الحوائط المصنوعة من نوع من الورق المقوى . وهو يكتب في صدق قائلا : حينما أسود هذه الجملة سوف أذهب إلى السطح وأقفز إلى البحر ، أو أفتح الباب وأواجه هذا الشيء بكل ما في قلبي من حب جارف لأطفالي . ولو أن القاص توقف عند هذا الحد — وهو ما يفعله دائما بحكمة — فإنه يكون قد آذى تصديق القارئ بقسوة . ومهما وجد القاص من دافع للشفقة يرغب في أن يضيفه على الشخصية في اندفاعها الشاذ في مثل هذا الوقت ، فإنه يتوصل بالمستقبل ليحل محل ما أصبح ماضيا بالفعل ، وفي هذا استهانة بمنطق القارئ ، لأن الشخصية حين كانت تتحدث عن المستقبل كانت قد ماتت منذ فترة من الوقت ، وعندما بدأ القارئ يقرأ ما كتبه كان المستقبل قد أصبح ماضيا . ولعل الراوي لم يفرغ بعد من إثبات قوته ، وبقيت أمامه لحظة — على حين كانت المخالب تنشب في الحائط — ليضيف فقرة أخرى . فهذا السجل — كما يقول — سوف يجده رجال محظوظون في ساعة أهدأ وأسهل (ربما كان ذلك حين جهزت السفينة وأصبحت عودتها للأرض ممكنة) وسوف يدركون أشياء كثيرة ، ولكن ما ينبغي أن يدركوه من أجل القاص هو أن الراوي قد مات بالفعل . وهذا يضرب التصديق على أم رأسه ، لا بإضافة المستقبل إلى الماضي فحسب ، بل بإضافة فترة ثانية من الماضي مختلفة عن الأولى ، أو لعل الراوي ينقضي أمره محافظة منه على وعده بأن يقفز من فوق السياج في تيار الخليج ، فيتابع القاص عمله من خلال شخصية أخرى ، شخصية مقتني الأثر ، أو قائد فرقة الإنقاذ الذي ينهي القصة ببيان أنه وجد هذه الوثيقة المؤسفة ، و (الفردة) اليسرى من حذاء عليهما آثار أسنان . لقد ترك المستقبل ، وهذا ماض مزدوج

فحسب ، ولكن مكتشف البقايا المتخلفة عقب الوفاة لا يترك الماضي دون إصابته بهزة خطيرة .

وفي إحدى هذه النهايات نجد المنطق الذي يعمل دائماً في عقل القارئ . — سواء أكان عن إدراك منه أم لا — يسقط النتيجة من حسابه ، وأحياناً تكون قيمة الإسقاط كبيرة حتى يصبح الخيال غير قابل للمناقشة ، فالقارئ يتابع القصة مصداقاً لأنه يبدو وكأنه شاهد الحدث ، ولكنه الآن يذكر بقسوة أنه ليس كذلك ، فقد كان الزمن يبدو حالياً ، ولكنه طوال الوقت كان في الماضي .

هذا تصوير سريع ، وإن كانت الترددات المنطقية الشككية ذاتها التي تعيش على هامش عقل القارئ . لا يعنيها نوع القصة التي يقرأها ، فهي جزء من نفسه ، شأنها في ذلك شأن رغبته في التصديق ، وهذا هو ما ينبغي أن يقرر . فليست هناك وسيلة لتقرير حدث في نفس القارئ . إلا إذا كان في الماضي ، فهو لا يرى إلا عن طريق التذكر ، والإحساس بالانفعال لا يتم إلا باسترجاعه . وما يراه في الحقيقة ليس ظلالاً على الحائط ، ولكنها تذكيرة بأن إنساناً كان هناك ، فهي ذكرى بعد وقوع الحقيقة . وهذه أعظم قسوة في ميدان القصة ، وذلك لأن الحدث لا ينبغي أن يكون بعد الواقع ، فالقارئ ينبغي أن يكون هناك عندما يحدث ، وينبغي أن يبدو وكأنه يرى الظل الحقيقي على الحائط ، لدرجة أن التوتر الدائم في القصة يغير حالة الزمن الماضي إلى إدراك للزمن الحالي . وللخيال مكونات أخرى ، ولكن صحة أي شيء آخر تتوقف على هذا الجزء . وينبغي أن نتأكد من أن القصة قد أوجدت تيار الحالـية برغم وقوعها في الماضي ، باعتباره اصطلاحاً يقبل أولاً ثم يكون موضع استخفاف . ولكن خيالها يعتمد على هذا الاستخفاف ، بل إنه يزول بفعل أي شيء ينبه القارئ إلى النقيض . وأهم مجهود يبذله القاص أن يجعل من الماضي زمناً حالياً .

حقيقة إن القصة ليست فيها مضاهاة موضوعية للأحداث ، وليس فيها يمثلون ليجسموا غرض الكاتب ، كما أنها سجيئة الزمن الماضي ، ولكن في ميدان القصة مميزات فريدة تعوض ذلك كله . فلا توجد قيود على المكان . فالقاص يمكنه أن يستخدم — وهذا ما يفعله دائماً — مئات من المشاهد والمواقع . ويستطيع أن ينقلنا إلى أى مكان بكلمة أو كلمتين ، وقد يستخدم ستة مواضع مختلفة في فصل أو صفحة ، بل ربما يستخدمها في فقرة فحسب . وهذه حرية ضخمة على جانب كبير من الأهمية ولكن تحرره من قيود الزمن أيضاً ربما كان أعظم أهمية ، فهو يستطيع أن يعبر أجيالا أو قروناً بحركة من يده دون أن يحطم الخيال ، في حين نجد حتى السيدنا تلاحظ حدود الزمن بما يطابق المنطق ، كما أنه يستطيع أن يتحرك بين فترتين زمنيةتين إلى الأمام وإلى الخلف كما يشاء ، ويستطيع أن يهيئ تأثيراً للزمن لا يستطيعه أى فن آخر ، فهو قادر على أن يستخدم في سياق الحديث نفسه وبتوقيت واحد فترتين زمنيتين مختلفتين أو أكثر ، ويكون القارئ حاضراً فيها جميعها .

يضاف إلى ذلك أن موضوع الطول في القصة لا يسبب مشكلة للقاص ، فالقصة يمكن أن تكون طويلة مادامت هناك حاجة داعية إلى ذلك . أما المسرحية فينبغى ألا تزيد على ساعتين ونصف ساعة ، ولا يستطيع «أونيل» أن يضاعف هذا الطول مرتين أو ثلاثاً ، ولكن الإرهاق الذي يصيب الممثلين — إن لم يكن النظارة أيضاً — سوف يوقفه عند حده .

أما الفيلم السينمائي فلا يزيد عادة على تسعين دقيقة ، وإن كان نبوغ هوليوود يستطيع أن يمد طول أى فيلم بحيث يستغرق أمسية كاملة . وينبغى لكاتب المسرح أو السينمائي أن يلتزم بهذه الحدود الزمنية في كتابة قصته ، ولكن القصة ليس لها طول معين ، فيمكن أن تستغرق الوقت الذي تقتضيه روايتها ، وعلى القاص أن يستشير في ذلك فنه فحسب ، فلو احتاج إلى مائة

أو خمسمائة صفحة زيادة على ما كتبه فلا بأس ، فسوف تكون النتيجة غنى في الحوادث ، ووفرة في المؤثرات التي لا يمكن وجودها في أى نوع من الدراما . والفيلم السينمائي الذى وضع على أساس قصة «ذهب مع الريح» كان ضافاً متوسط الطول العادى للفيلم ، ولكنه مع ذلك أهمل تقريباً كل شئ . كان قد جعل للقصة امتيازاً .

بل أهمل قدراً أكبر من ذلك ، فلعلنا وصلنا الآن إلى ميزتين أساسيتين في القصة ، فقد كنت أشير إلى أن القصص التي يحكيها الروائي تتألف أساساً من مشكلاتها الخاصة التي يوجز مكوناتها أو يقترحها ، أو يضمنها . وكذلك الشأن في مجرى تطورها الطويل الذي أنتج هذه المشكلات . والقصة تعنى أساساً بهذه المكونات ومجرى التطور : فهي تحكى أجزاء الحكاية التي تهملها الرواية المسرحية . وبطبيعة الحال يجد القصاص أن التفاصيل الضخمة يجب أن تكون محل عنايتهم ، وأن مهارتهم تتوقف إلى حد كبير على عملية الإسهاب . فالقصة تتناول الحاجة ، وليست ذروة الحاجة وحدها ، بل لعلها تغضى أحياناً عن الذروة ، وأحسن تأثير للقصة في أحيان كثيرة أن تؤمن نفسها فتتجه إلى المشكلات مباشرة ، ثم تقفز منها لتلتقط قصة فيما بعد . وهذا الحذر في إظهار عملية الإسهاب ، والسبيل الذي تسلكه احتياجات القصة هو السبب الأول ولعله الأهم الذي يجعل الخيال يعيش . ولو أن القصة تترك بعض التأثير الخفيف الدائم على عقل القارئ ، ولو أن أشخاصها وأحداثها عاشوا معه بعد أن يفرغ من قراءتها ، فإن هذا التأثير يأتي من طول مصاحبته لهم وقربه منهم ، وهذا مالا يحققه له أى فن آخر .

وجملة القول أن القصة تفعل بطريقة مباشرة ما تستطيع الدراما أن تفعله ، ولكن بطريقة غير مباشرة وبصورة جزئية : إنها تعمل من داخل الشخصية ، كما تعمل خارجها بصورة طبيعية . وفضلاً عن ذلك فهي تعمل من داخل عقول أى عدد من الشخصيات يرغب القاص في دخولها .

وفي جميع أشكال الدراما يكون التفكير والشعور مجسمين كالسلوك الذي لا بد من وجود دليل عليه لاختباره ، والحيل التي يلجأ إليها المسرح للهروب من هذه القيود حرفية وسخيفة ، ولا يمكن أن تتجمع إلا نادراً وفي حدود ضيقة ، ويكون تأثيرها محدوداً إلى أقصى حد . ولكن الفكر والانفعالات متاحة تماماً بالنسبة للقاص الذي يستطيع أن يمنحها حسب هواه — إما أثر الانفعال ، أو الانفعال نفسه ، وذلك في أثناء ممارسته ، فالقصة تجعل من العالم الداخلي تراثاً مباحاً ، وهي مع ذلك كله ليست إلا كلمات مطبوعة على الورق ، ولا تتضمن أكثر من تقرير يصنعه القاص ، فيسلم به القارئ ويحوّله إلى خيال . ومن الأهمية بالنسبة للقارئ هذا الكتاب أن يدرك معنى « تقرير » طبقاً لاستخدامي له ، وأعني به العملية القصصية ، وذلك لأنني لو ذكرت التقرير دون هذا التنويه لاعتبر مجرد إخطار لا معنى له ، ولهذا ينبغي أن يفهم على أنه تقرير في صورة دامية . والنقطة التي أريد الوصول إليها هي أن الخيال في القصة له صفات ربما تسوغ لنا أن نسميه الهذيان ، لأنه ينشأ من كلمات مطبوعة كتبها القاص واستطاع بمهارته وبالإيمان الفعال للقارئ أن يحولها ، لا إلى مسرح وممثلين لحسب ، بل إلى أناس أحياء وحدث حقيقي ودافع وانفعال ، وسيتكفل الجزء الباقي من هذا الكتاب يشرح كيفية ذلك التحول . ولعلنا نردد ما قاله « جلو كون » من أن قارئ القصة سجين غريب ، وأن الخيالات المتحركة على الحائط والتي ليست إلا فكرة إنما هي صور غريبة .

إن الأساس النقدي المطلق الذي وضعته للقصة الجيدة هو غايتها القصوى . فالقاص يفشل تماماً لو أن القارئ ألقى بالقصة قبل أن يتمها ، وهذا أمر يحدث ، وسأذكر حادثاً وقع منذ سنوات . فقد أخذت لأحد أصدقائي قصة جديدة امتدحها عندئذ كثير من القراء المدققين ، ولجأة تحطم هدوء عصر يوم من أيام الصيف في ظلة كوخ قريب من شاطئ بحيرة فيرمونت إذ

انتصب صديقي واقفاً وألقى بالقصة في البحيرة وصاح باتهام حاد قائلاً :
« الكاتب غبي » ، ولم يكن الكاتب غيباً ، ولكن سباب صديقي له أبان أن
القاص لم يكن ماهراً في فقرة واحدة على الأقل . وحتى لو صح هذا فإننا
نجد هنا فريضة إجبارية تضاف إلى الخيال في القصة ، وهي تكشف عما
يتوقعه القارئ منها ولو عن طريق الإدراك الاستنتاجي ، وإن كان ذلك
لثقتة بها . وعملية هدم الخيال لا تعيننا هنا تماماً ، ولكن الذي يعيننا عدم
كفاية المهارة الفنية التي تضعفه أو تفسده .

وبدلاً من إلقاء القصة في البحيرة ، يحس القارئ عدم رضا غامضاً ،
وينتقل تفكيره من القصة إلى العالم خارج نافذته ، أو ينزلق من المشهد
الخيالي الذي كان يقرؤه إلى مشهد يضطر إليه في أثناء استغراقه في التفكير
أو لعله « يقفز » فيدع هذا المشهد ويقلب الصفحات بعنف باحثاً عن مشهد
آخر يقنعه . واهتمامه بالقصة يحل محله شعور بعدم الارتياح لا يعزوه إلى
القصة أو إلى الشخصيات التي تتألف منها ، بل إلى ما يماثل ما يتغصه عندما
يسمع أغنية مشهورة تغنى بنغمة شاذة . وعند لحظة التوتر في القصة تراه
بدلاً من أن يتجاوب مع انفعالاته القوية الذاتية يقف جامداً . بل ربما
حدث ما هو أسوأ من ذلك ، إذ يشعر بنوع من العداء أو الامتنياز ، أو
الاشمئزاز ، فينتهي من القصة ويكتب إلى صديق بأنها منفرة ، وغير مقنعة ،
وضعيفة ، وسخيفة ، وتافهة ، وغبية — إنك لن تحبها فلا تضعي وقتك
في قراءتها .

إن القراء يتباينون ، والمواد تختلف من حيث اهتمام القراء بها اهتماماً
تلقائياً . وهناك مظاهر للاهتمام ، وكذلك دوافل خارجية تعين عليه مثل
تعيين الوقت والهدف ، ولكن أي تسامح في مثل هذه الأمور يؤدي إلى
أن يفسر عدم رضا القارئ بفشل الكاتب في جعله يتابع القراءة عن
اقتناع ، وإخفاقه في مد الخيال بأسباب الحياة . وعمله يحتم عليه أن يدرب
مهارته . ففي كتابة القصة بصورة فعالة يمكنه أن يجعلك تصحب الأحداث في

الصفحة ، وتتصل بالشخصيات بحيث تصبح منذ الوهلة الأولى مرتبطاً بمنطقهم وعواطفهم . إن واجبه أن يجعل الذي تتحرك وتتحدث ويجذبك إلى داخل المشهد الذي لا يوجد في الحقيقة بحيث تتقبله دون اعتراض أو شك .

وأكثر الأشياء قيمة عنده إيمان القارئ به وتعاطفه معه والرغبة في تصديقه . وقد أهملنا فترة التحليل المطول الذي كتبناه حول ما تمناه روث مارتن من القصة ووضعنا الأمر في صورة اقتصادية مبسطة ، ذلك أنها دفعت ثلاثة دولارات في شراء قصة من المكتبة . وقد ساقها مجرد إدراك عملي سليم للقاء الكاتب في تصديق ، ولهذا فإن الجبرية الاقتصادية تعطى القاص دفعة ، وخاصة في بدايته (معظم امتيازاته تتوقف على الأجزاء الأولى من قصته) وتتضمن هذه الأمانة الطيبة سماح القارئ بأن يضيف إلى أوضاع القصة العادية أوضاعاً خاصة من عنده يستنفد فيها قدرأ متفاوتاً من الزمان والمكان (الطريقة التي يتبعها القاص في كتابة الحوار خصيصة من خصائصه بصورة ما ، وكذلك طريقته في كشف الموقف الأساسي ، وكذلك توافقه مع الأساليب) وخاصة في الأجزاء الأولى من القصة ، حيث يكون القارئ أكثر تعاوناً وطواعية ، بحيث يقبل قيادة القاص له بعيداً عن التفكير النقدي ، ولكن إرادة التصديق تعيش في خلال ذلك مادام القاص لا يفسدها ، والقارئ يرغب في التصديق ، ويرغب في نجاح الخيال ، وهذا هو السبب الذي يجعله يشرع في قراءة القصة .

وانطلق على هذا الميل المحبب سماحة القارئ أو احتماله ، وقد يعول القاص عليهما إلى حد ما ، وهناك أوقات يعول فيها على هذه السماحة كما يعول على رحمة الله ، ولكن لا بد أن يكون لها حدود ، فالعقل الذي يصدق يستطيع أن ينقد أيضاً ، والرغبة في التصديق تجعل القارئ برما أشد البرم بكل ما من شأنه أن يفسد التصديق . وعلاوة على ذلك هناك وقت يؤكد فيه العقل الناقد وجوده ، وهذا ما لا يحدث في المسرح . فالقارئ قد يصمت ويتابع شكاً ليعرف سببه ثم يحول الشك إلى حقيقة . وحدود احتمال القارئ ربما

تكون أوسع عند ما يكون القاص أكثر خبرة في الافتراضات التي يكون بها الإيمان غير معرض للخطر : فالخيال القوي سوف يكون وديعة للإيمان ، أو رصيذاً مستديماً قد يساعد في فقرة يتحتم فيها ضعف الخيال . ولكن هذه الحدود ينبغي ألا تتجاوز المعقول .

ولنعد إلى عدم الرضا الغامض . إن القارئ كان يقرأ في تقبل وإيمان ، وهذا يعني أن العلاقة بينه وبين القاص كانت مرضية حتى الآن ، وهذا يعني بدوره أن التكتيك يمتد إلى غايته ، ونجاة أو تدريجياً نجد ارتباطه بالمنطق والافعال في القصة قد توقف ؛ وذلك لأن ما يقرؤه قد فقد بعض صحته وأصبح مثاراً للشك والحيرة والغموض ، أو أنه (وهذا أسوأ) رضا لا يدعو للثقة . وهو يشعر بحدوث خلل فيه ، وقد لا يحس رغبة في رفضه ، بل يحس نوعاً من مقاومته ، وقد يحتمل القصة ويمضي فيها على أمل أن الأشياء سوف تصبح نفسها . ولكن القصة حتى هذه اللحظة تكون غير مؤثرة ، لأن تدفقها قد توقف وتخلي القارئ تماماً أو جزئياً عن اندماجه . (إن لحظة من التردد أشد قسراً من أن تحدث مقاومة ، ومن الواضح أنها نوع ذلك الشيء نفسه) ، لقد تحطم الخيال ولو أنه تحطم لحظة واحدة ، فالخطر لا شك عظيم . فالفشل الذريع سوف يكون وحده على كفة الميزان . وما يشعر به القارئ الآن ليس ناتجاً عن القصة ، بل هو على العكس قد حدث بسبب القصة .

ولم يكن هناك سبب خارجي أجبر القاص على هذا الموقف ، فقد استخدم الرصيد الثابت ولكن مهارته قد أخفقت . فالتردد والشك والمقاومة كلما على هامش عقل القارئ ، ولكن الفشل حدث من باطن القصة . فقد برزت القصة فجأة من خلال وسطها ، واختفى الخيال الذي يتوقف عليه كل شيء آخر . وتأثير ذلك هو ما يحسه المشاهد المسرحية حين يلاحظ فجأة طلاء الماكياج والممثل السيء الأداء .

القاصص الخف

تخصص في الولايات المتحدة الأمريكية عروض مسرح العرائس غالباً للأطفال ، أو للنفوس المتأملة التي تعتقد أن هذه العروض ثمينة ، حتى إن البالغ ذا المزاج العقلي الثابت لا يمكن أن يجد بسهولة واحداً من هذه العروض مناسباً له . ويتضمن برنامج « توني سارج » (١) عرضاً يسمى « دون كيشوت » ، وهو يدور حول مجموعة أحداث قليلة ، يعرفها — كما سبق أن قال السيد « كيبل » (٢) كل فرد ، لأنها جرت في الجزء الأول من القصة (مما يبعث على الأسف أنها لم تتضمن عرضاً للعرائس من داخل عرض آخر ، ربما لأن هجوم دون كيشوت على المغاربة المصنوعين من الورق المقوى يقع في الجزء الثاني) . ولما كان سارج أستاذاً في فنه ، لهذا كان العرض جذاباً ، ولكنه ارتكب في النهاية أمراً مفرعاً .

كانت العرائس معلقة في المشهد الأخير ، وكان المسرح مضاء كله ، وكان واسعاً كأنه العالم ، وكانت متعة الحاضرين واضحة ، لأن الخيال لم يمس ، ولكن فجأة ومن خلف قماش اللوحة الموضوع خلف المسرح التي صممت في صدق لتمثل منظرأ طبيعياً في إسبانيا أظهرت قدم ضخمة وتبعها ساق في حجم كتلة من البلوط ، ثم ظهر أمامنا « سارج » بقضه وقضيضه عملاقاً انحني مرتين ، ثم ابتسم ولوح بيده الضخمة رداً على صيحات الأطفال !! وكان التخيل قوياً لدرجة أنه بدا لبضع لحظات ضخماً مثل « أج » ملك باشان (٣) الذي نام في سرير حديدى طوله تسع أذرع ، ولكنه أشار إلى

(١) أصله من جواتيمالا (١٨٨٠ — ١٩٤٢) اشتهر بعروض العرائس والكتب التي ألفها عنها ، من بينها كتاب بعد مرجعاً في ألعاب العرائس صدر عام ١٩٢٧ .
(٢) جيمس برانش كيبل (١٨٩٧ — ٤) قاصص أمريكي أصدر قصصاً كثيرة أهمها أشكال الأرض ١٩٢١ ، المكان العالي ١٩٢٣ ، شيء عن حواء ١٩٢٧ .
(٣) واضح أن المؤلف يشير إلى أسطورة شائعة «م» .

الحقائق بكلتا ذراعيه ، وكان فجأة مثل إنسان بالحجم الطبيعي ، وأصبح دون كيشوت وداسينا ورفاقهما — الذين أصبحوا في النهاية أحياء — في ضالة شديدة ، مجرد دمي سخيقة ، أو دمي مسكينة ، كما سماها صانع العرائس سرفانتس في القصة .

وقد كره المشاهد «سارج» لمفاجاته الأطفال الذين تعتبرهم هنا كأنهم قراء القصص ذوو القلوب المرهفة . لقد ارتكب خطأ في حق فنه ، إذ هباً جو إسبانيا والقلاع ، والفارس الآحق ، وعشيقتة ، وتابعه ، ثم هذه العفاريات والغيلان التي قوبلت بالضحك ، كما يحدث في أي مسرح حي . ولكن لا يوجد الآن إلا خليط من سقط متاع المسرح ، وبعض الأشكال المعلقة ثم السامة . إن صانع الخيال قد حطمه بالتدخل فيه .

وعندما حاول هنري فيلدنج أن يضع في قصته «توم جونز» بعض آرائه حول الإيمان بالمعجزات ، ووضعها بصورة مباشرة ، دون ارتباط بمدار القصة بل جعلها مرتبطة بشخصه . وكتب الفصل الأول من الكتاب الثامن : مقال الجنيتلمان هنري فيلدنج ، تماماً كأي مقال ظهر باسم السيد «الكسندر دروكنسر» نشره في جريدته (صحيفة الكوفنت جاردن) (١) .

وهناك فقرة في «أنتوني أدفرس» Anthony Adverse (٢) تناقش ظواهر الموضوع نفسه ، ولكن «هارفي آلن» (٣) القاص لم يكتب مقالاً يدور حول نفسه ، بل قدم أفكاره ، وكأنها تأملات أنتوني ، وهذه الحيلة — وهي عرض آراء المؤلف عن طريق استخدام شخصية في القصة —

-
- (١) سير الكسندر دروكنسر هو الاسم المستعار لهنري فيلدنج نفسه وكان يوقع به مقالاته في مجلته هذه التي كان يصدرها مرتين في الأسبوع خلال عام ١٧٥٢ م .
- (٢) قصة هارفي آلن صدرت عام ١٩٣٣ وتدور حوادثها في أثناء حكم نابليون ولقد لقيت نجاحاً باهراً بيع منها نصف مليون نسخة في عامها الأولين «م» .
- (٣) وليام هارفي آلن (١٨٨٩ — ١٩٤٩) قاص أمريكي كتب قصة حياته في قصة «نحو الهيب» ١٩٢٦ وله قصص عن الحرب العالمية الأولى ، منها «مدينة في الفجر» وغيرها «م» .

ليست ابتداءً حديثاً . وبعد بضع سنوات من ظهور « توم جونز » كان لدى « ستيرن » « مستر شاندي » يعرض آراءه حول المعجزات ، وذلك في حوار ، ولكن كان هناك اختلاف بينه وبين هارفي آلن ، فقد كان آلن مضطراً إلى التعبير عن آرائه في المعجزات من خلال ميكانيكية القصة ، في حين نجد « ستيرن » لم يكن مضطراً إلى ذلك .

والأجزاء التي كتبها « تاكري » في « فانيتي فير » Vanity Fair عن الضياع والعذاب اللذين تحدثهما الحرب ليست مقالات مستقلة ، بل هي نمط طبيعي للحدث في القصة ، وهي متلائمة مع عواطف الشخصيات ، وهذه الشخصيات أشد اقتراباً في القصة التي كتبها « تاكري » من مقال فيلدينج في قصته ، ومع ذلك فهي غير ممزوجة بالقصة ، بل منفصلة عنها ، وإحساس « همنجواي » بالحرب يشبه إحساس « تاكري » تماماً ، ولكنه يخالفه في طريقة التعبير عن هذا الإحساس في قصته « لمن تدق الأجراس » For Whom the Bell Tolls (١) ولا يمكن أن يعتبر هذا الإحساس شيئاً منفصلاً عن القصة ، بل إننا لانكاد نجد همنجواي في القصة . فهو كلاعب الدمي يحرك الشخصيات كما يشاء ، ويضع على أسننها كلمات وعواطف كما يهوى ، مادام القارئ متقبلاً لكلمات وأفعال تلك الدمي ، ولكنه لا يظهر على المسرح بشخصه .

وقد نرى فن القصة — بين عصر فيلدينج وعصرنا — معنى أو اصطلاحاً فحواه أن المقال شيء والقصة شيء آخر ، وأن الخلط بين الأشياء أمر غير صحيح (أو بمعنى أصبح عديم الأثر) — وبخاصة أن تدخل القاص بشخصه أمر غير مرغوب فيه . ومن المؤكد أن العاطفة ليست عالمية ، فهناك كثير من القراء لا يتعاطفون معها ، وبعض القصاص لا يلاحظونها ، ولكنها — باعتبارها أساساً نفسياً بالإضافة إلى أنها أساس جمالي ملزمة لمعظم القراء والقصاص ، حتى يمكننا القول بأنها من الأسس الثابتة في القصة الحديثة ،

(١) أصدرها همنجواي عام ١٩٤٠ وأخرجت في السينما « م » .

ومصدر من مصادر الدمثة والصفاء التي حققتها القصة في طريقها للنهج المتكامل .

والموضوعات أو الآراء التي يدرسها القاص هي بلا شك انتهاك عنيف لأساس القصة ، ولكن أهميتها العظمى تنحصر في استخدامها بمهارة وتردد القارئ لحظة واحدة - ذلك الذي أخذنا على عاتقنا أن نشرحه - ينتج في الغالب بسبب انحراف القاص قليلا عن أساس القصة ، حتى إنه لا يدرك أنه فعل ذلك .

إن جميع القصص تحكى ، ولكن تميز أى قصة - كما سبق أن بينت - يرجع إلى أنها مقصودة ، فهناك قاص يرويها دون أن تعرض عن طريق الممثلين ، أو على مسرح ، أو على شاشة . فكيف يستطيع القاص أن يحكى قصته دون أن يظهر شخصه ؟ كيف يفعل ذلك خاصة وهو واقع تحت الرغبة في أن يجعل الزمن الماضي يبدو وكأنه حاضر ؟؟

إن الكاتب المسرحي يلجأ في بعض الأحيان إلى تقديم شخص متكرر بين فصول المسرحية ، أو أى شخص ذى طراز معين يحكى للنظارة الأحداث التي لا يمكن أن تمثل على المسرح ، ولكن ينبغي أن يعرفوها إذ تبنى عليها المسرحية . وهذه الحيلة التفسيرية التي كانت شرعيتها موضع جدال دائم في النقد المسرحي ، تثير سخط النظارة بصورة مؤلمة (١) . لقد شاهد النظارة حتى الآن أحداث المسرحية وكانت ماثلة أمامهم ، ورأوا السفراء الفرنسيين وهم يسلمون كرات التنس للملك هنرى ، وسمعوا غضب الملك ينفجر بإعلانه الحرب . فالحدث والانفعال قدما بصورة مباشرة . ولكن حين يقف

(١) استخدمت حيل متباينة ، معظمها في المسرح الابتهالي للتعليق على الحدث ، وإظهار أن جهنم جزء من المسرح وأن النظارة يمثلون في التخيل ، أو لاقتراح رمزية واسعة وطاقية بحيث يصعب وضعها في حوار أو حدث أو انفعال . وعندما يبلغ الأمر مداه بهذه الصورة يضطر المسرح إلى التغلغل عن تواعده .

الكورس على المسرح الخالي من الممثلين ليصفوا مؤامرة ثلاثة رجال خونة لها تأثير على المسرحية ، فالنظارة لا يرون المتآمرين ، او يسمعون التآمر ونتيجة لذلك نراهم أقل تطلعا إلى مصير الملك ، فقد رأوا تقديم كرات التنس وسمعوا إعلان الحرب ، ولكنهم علموا بالمؤامرة بطريقة ثانوية . إن القاص ينبغي دائماً — كما سبق أن أشرت — أن يقوم بدور هذا الشخص المجهول ، وما يمكن أن يكون في الدرجة الأولى من الأهمية على المسرح ، بصير في الدرجة الثانية في القصة . فالنظارة يشاهدون ، ولكن القارئ يحكى له ، ولا يحكى له إلا الحديث الثابت . فالمسرحية تكون في الزمن الحالي ، ولكن القصة في الزمن الماضي المستعاد في الزمن الحالي . والقاص مثل « الكورس » يروي حدثاً قد انتهى وثبت على صورته النهائية إلى الأبد ، ولكنه ينبغي أن يقنعنا بأن شيئاً نعرف أن نتيجته استقرت لا يزال مستمراً ونحن نرقبه وكأن نتيجته لا تزال رهن الغيب ، وعليه أن يتناول التفكير الغرامى بمولى بلوم في هذا الصباح عند الافتراق بطريقة دقيقة ، شأنه في ذلك شأن المؤرخ الذى يترجم نقشاً كتبه القيصر أو كتيافىوس على واجهة في روما .

إن التخيل يتصل بالزمن الحالي ، وقد بدأنا ندرك كيف ينشأ عندما ألقينا نظرة على الطرق الروائية المختلفة في المسرح والسينما والإذاعة . أما الطرق الروائية في القصة فقد حددت باصطلاح يتضمنه الوسط نفسه ، بادعاء أن القاص لا يستطيع أن يفعل شيئاً إزاء ما هو حادث . وهذا الادعاء قد يكون ساذجاً أو مدبراً بمهارة ، وقد يكون أحياناً رقيقاً إلى درجة الشفافية ، ولكنه جزء من طرق رواية القصة .

وكما تطورت القصة وجدناها تنبج في ثبات نحو الحكم النقدي المطلق . والذى يضايق القارئ حينما يواجه مثل هذه التدخلات من المؤلف — كما سبق أن ذكرت — حقيقة أن هذه التدخلات تحول الانتباه إلى وظيفة

القاص الذى يبذل عادة أقصى ما يمكنه لإخفائها . وهناك متاجاة لثاكرى عن الحرب تظهره بشخصه على المسرح فى رداء وقناع شأن «الكورس» ، ولهذا فهو يذكر القارىء بطريقة قاطعة بأنه كان مستترا طوال هذه المدة . وأن دوين ، وأميلييا ، ويكي شارب (١) لم يكونوا أحياء بأنفسهم ، وإنما كانوا مجرد دمي يحركها بحبال .

وكما بعدنا عن روحانية الأطفال وجدنا هذا المذكر يصبح شيئاً فشيئاً مدمراً للتخيل فى القصة . فانت تستطيع أن تروى قصة بنفسك لطفل ، وسوف يستخف بك تماماً ، مؤمناً بأن الحوادث نفسها تبلغ درجة من الحياة حتى تصير عنده كل ساق فول سلماً معداً للصعود إلى السماء .

والمؤثرات الأدبية للقصة هى بالضبط على هذا المستوى ، تلك المؤثرات التى تسمى قصة . وهى بصفة أساسية ساذجة مثل القصة الخرافية ، ولكن يجب أن نتذكر أنها مؤثرات باقية ، وأنها هى جذور القصة . وإذا كانت لدى القاص حكاية جيدة — إذا كانت الأحداث طبيعية وحية أو قوية ، أو مثيرة ، وقادرة على مساندة خياله — فإنه لن يحتاج إلا إلى شيء قليل ، وبخاصة بعض المهارة الفنية ، بالإضافة إلى تلك الحكاية . ولو أن الرواية جيدة إلى حد ما ، فإن القارىء سوف يظهر تسامحاً بالنسبة لما فيها من أشياء منافية للمنطق ، أو متناقضة أو متباينة ، بل إنه سوف يتسامح حتى فى كونها خاوية ، وهذا يناقض كل ما يراه الباحث فى التكنيك .

ولنتذكر هنا ما سوف نفضله فيما بعد ، وهو أن واحداً من أنواع القصة يحاول أن ينبت الورق من الجذور مباشرة . فهو يحاول أن يجعل الأحداث تتضمن — أو على الأقل توحى — بكل أبعاد التفكير والانفعال التى تمنح مدلولها للقارىء . وقد ظل هذا النوع من القصة مدى جيلين

(١) شخصيات رواية فانيتي فير ، فالاول دوين كاتين رقى الى كولونيل ، وأميلييا سارلى شخصية رئيسية فى القصة . أما ويكي شارب فهى بطلة القصة «م» .

يؤثر تأثيراً قوياً فيما عداه من الأنواع . وحينما يكون متقناً يثير أقصى درجات التوتر بين المضمون والشكل .

وحالما تطالب القصة بأن تكون منطقية فأنت تطالب في الوقت ذاته بأن تتصل أحداثها بعضها ببعض، وبذلك تفقد سذاجة الطفل المستمع، وتكون قد حددت الدائرة التي يحول فيها التخيل، ووضعت شروطاً سوف يصطدم بها القاص، كما أنك وصلت إلى حالة ذهنية تشعز من حديث ثاكري عن نفسه في قصته .

... وإني أكرر القول بأن هذه القيود والرغبات لا ينبغي النظر إليها على أنها إدراكات واعية للقارىء، فمثل هذا الاعتراض الذي يحسه أمر طبيعي يتمشى مع ما سمعته تسامح القارىء . فهو يضيق قليلاً بإحدى الفقرات فيقرؤها في سرعة — أو يثب فوقها — مما يمكن معه القول بأنه يتقدم نحو القصة التي سوف تمضي إلى غايتها . ولكن تحمله قد يضعف بسبب مجموعة أشياء صغيرة، أو بسبب خطأ واحد عنيف .

ومن أجل ذلك نجد أن الخطوة الأولى هي إدخال « الكورس » في المسرحية وابتكار الوسائل للإبقاء عليه فيها . عند ذلك يصير الحدث — الذي كان يبدو قديماً — حياً، بشرط ألا يرتبط بمحرك الدمى، بل بشخص له دور في المسرحية، أو له فيها أساس فعال . « عندئذ، أقسم أردى إن عدوه قد أساء إلى ابنة الملك، بينما حلف آميس أنه قد كذب، هذا ما يقوله الكورس للتعبير عن حدث بصورة بدائية سخيفة . ولو أن القاص ضمن آميس في السياق الذي يتمشى معه، أو أنه يقص الحكاية مستعيناً بآميس من خلال الحدث نفسه، عندئذ يكون إدراك القارىء له من خلال القصة لا من خارجها، فآميس يمثل في الحدث . وكذلك ابنة الملك لها دور عاطفي فيه، وعلى الرغم من أنها مشاهدة للحدث إلا أنها في داخل القصة . وهناك طرق

مختلفة لتوجيه القارى " لإدراك الحدث من خلالها ؛ وتأثير هذه الطرق سوف يكون مختلفاً ، ولهذا يختار القاص من بينها الطريقة التى تحدث التأثير الذى يطلبه . ولكن الخيال — باستخدام أية طريقة منها — سوف يكون أقوى من حديث الكورس الذى لا رابط له ، وعندئذ تكون وجهة نظر القصة مائلة فيها .

و « وجهة النظر ، جملة من كتاب تعليمى . ونحن مضطرون إلى استخدام مثل هذه الاصطلاحات للدلالة على أنماط ، ولكن ليس لها قيمة فى ذاتها . وأعتقد حقيقة أن عبارة وسائل الإدراك ربما تكون أكثر دقة هنا ، لأن المبدأ هو أن القارى يدرك الرواية : أحداثها ومعانيها من خلال الرواية ذاتها . والمطلوب الوسيلة لإيجاده فى داخل الرواية ، وهذه الوسيلة تفيد أيضاً باعتبارها نقطة ثابتة يمكنه عن طريقها فيما بعد أن يدرك كل ما يدور . والوسيلة فى العادة تكون شخصية يكتب عنها تقارير مهمة ، أو أنه يستطيع أن يتحدث عن نفسه من خلالها فى ثقة .

لقد نسبت إلى القاص الأول حيلة أولية وضرورية وهى الراوى الذى يتحدث عن نفسه ولكن عن طريق شخصية القصة . فإنه « أنا » الذى يربطها بالقوة الناشئة عن الاشتراك فيها . وهذه طريقة قصصية طبيعية ، كما أنها درامية . « لقد حلف آميس بأنه قد كذب » . هذه العبارة ليست شخصية ولكنها تقرير فى صورة حديث غير مباشر ، وواضح أنه مبتذل . ولو أنك غيرته إلى « وجسد المسيح أنك تكذب » عندئذ تكون قد اصطنعت له أسلوباً درامياً ، وجعلته حديثاً مباشراً بحيث يبدو جديداً . وسوف يتضح لنا بعد قليل أنه على الرغم من كون هذا الحديث مباشراً ، إلا أنه لم يزل بعيداً عن كونه التقديم المباشر للحديث ، ولكنه أشد قرباً إليه من ذلك التقرير الذى حل محله ، وأكثر منه حيوية .

واستخدام شخصية باعتبارها « أنا » القصصية طريقة شائعة في الروايات ذات الحدث العنيف المتعجل أو المستهجن إلى حد ما ، فكثيراً ما تستخدم في الروايات البوليسية مثلاً ، سواء أكانت « الأنا » هي الشخصية الرئيسية كشخصية فيليب مارلو في قصة « ريموند تشاندلر » أم كانت شخصية ضئيلة الأهمية وظيفتها الفنية تبليغ وجوه نشاط الشخصية الرئيسية كشخصية « الدكتور واطسون (١) » ، أو « آرشي جودوين (٢) » ، لرأس ستاوت (سيدرك القاريء على الفور أن الآثار المترتبة على كل طريقة غير متاحة للآخرى . فمارلو لا يمكن أن يمدح نفسه كما يمدح آرشي « نير وولف » (٣) مثلاً ، وسوف يحصل القاريء على كل المعلومات التي يعرفها مارلو ، ولكن « نير وولف » قد تكون لديه معلومات ليست لدى آرشي . وعلى هذا فمن الطبيعي أن تحجب عن القاريء (إنها أكثر الطرق شيوعاً في القصص الخيالية أو الخارقة ، والقاريء مهياً لقبول حدث غير محتمل الوقوع لو أن شخصاً تضاد وجوده هناك في الوقت ذاته ؛ وأكد له وقوعه (أو أنه يقع) . وتكون هذه الطريقة مفيدة حين تتطلب قيم القصة من القاريء أن تكون بمنأى عن القوى التي تزاوّل نشاطها فيما وراء المشهد الوقتي . وهناك استحسان نفسي في عدم معرفته الكثير وعدم فهمه أبعد ما يريد القاص . يضاف إلى ذلك أن هذه الطريقة تمكن القاص من نقل أي معلومات إلى القاريء ، أو كتابة أي تعليقات يختارها ، لأن ما يحتاج إليه هو تكوين المعلومات ، أو شرح ما يقوله الراوي في بعض الظروف ، ونظراً لأن الراوي شخص تأملي ، محلل ، مدقق ، فإن هذه الطريقة تسمح بوجود أي نوع من التأمل وتجعله مشروعاً عن طريق استخدامه في الانفعالات المنتزعة من القصة .

(١) الشخصية الرئيسية في سلسلة قصص سير كونان دويل عن شارلوك هولمز «م» .

(٢) المساعد الرئيسي لنير وولف في قصة « الاعتراف الثاني » لرأس ستاوت « وقد

أصدرها عام ١٩٥٠ م » .

(٣) محقق خاص في قصة « الاعتراف الثاني » «م» .

وهناك مبدأ شائع في قصص « سومرست موم » ، وهو أننا لا نستطيع أن نعرف الشخصيات أو الدوافع الحقيقية للآخرين ، بل يمكننا فقط أن نفكر فيها ، وهذا مبدأ صحيح تماماً ، لأن « الأنا » دائماً ما تكون راويًا يفكر في دوافع الشخصيات الأخرى . ومن أهم آثار القصة أن هذا التفكير من جانب إحدى الشخصيات يكون مقبولا ، وكأنه اليقين الموجود لدى القاص نفسه ، وإن كان ذلك يجعله على خلاف مع راويه . و « الأنا » المعقد المزدوج لراوي كونراد (بالإضافة إلى شخصية مارلو التي سبقت الإشارة إليها) يخلق أثر الشك فيما يعتبر وحده السير النفسي التجريبي الذي يمكن أن يعيش جوهر فنه . وفي قصة جيمس (دورة اللولب) نجد « الأنا » المجهول الذي يقدم القصة يحدث تأثيرا مقارنا ، فبالإضافة إلى الدرامية الماهرة للتمهيدات المفسرة التي لولاه لكانت فارة ، نراه يقود القارئ بفكرة توجيهية تجعل الإبهام المرغوب فيه أمرا محتويا حالمًا تبدأ المربية — وهي « أنا » ثانية — تحكي قصتها . وقد استخدم « جيمس » راويًا شخصيًا في كثير من قصصه القصيرة ورواياته ، وقد أتاحت له هذه الطريقة تنوعا في الإحساس إلى أقصى حد ، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين . فالأنا في كتابته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بطريقة محيرة — ولكن بصورة طبيعية — بدوافع الشخصيات الأخرى وتلك الحيرة قد تصبح في بعض الأحيان المادة الرئيسية في القصة . ولا توجد طريقة قصصية أخرى يمكن أن تبقى الحيرة طويلا دون عامل مساعد . فالأنا وحدها التي تعتبر الحيرة جوهر التجربة يمكن أن تجعلها جوهر اهتمام القارئ .

و « الأنا » الأكثر تعقيدا من غيرها في أي قصة والمتعددة الجوانب هي الراوي المجهول في « بحث عن الزمن الضائع » (١) وقد حققت هذه

(١) هذا ما يقرر دائما في المراجع ، ولكنه في الحقيقة قد سمي مرتين على الأقل ، =

الطريقة على يد « بروس » نتائج كانت جديدة على القصة ، وهى من نوع لم يتحقق من قبل فى أى شكل أدبى . ولا تقتضينا غايتنا أن نقوم بتفسيرها . ولكن هناك ملاحظتين سديديتين : الأولى أن التحليل الذاتى للراوى الذى هو بمثابة الأثير الذى يعيش فيه العمل الكبير ، ليس ممكنا مع أى تكنيك آخر . وذلك لأن قيمته البالغة الذروة هى إدراكه لتحليله الذاتى مع تقديره له فى الوقت ذاته . وكذلك تستبعد « الأنا » من فقرات قصيرة أو طويلة ، مع استخدام طرق أخرى مختلفة للحكاية . ونحن مطالبون بافتراض أن « الأنا » قد عرف بنفسه مع سوان أو أى شخص سواه ينقل القصة التى يعيد تأليفها بانفعاله بما حدث . ولكن ما إن يصبح هذا الاتفاق واضحاً عن طريق الافتراض حتى نجد « بروس » . يخفى « الأنا » عن الانظار .

والحقيقة أن هناك آثاراً لا يمكن أن يحققها « الأنا » وغايات للقصص لا يستطيع أن يخدمها ، وإذا كان القارىء ينبغى أن يكون مناكداً من

ولو بصورة غير مباشرة فى الفصل الأول ، « الأسير » حالما استطاعت (البرتين) أن تتحدث قالت « يا — أو « يا عزيزى » متبوعاً باسمى الأول . ولو أننا سمينا القاس نفس الاسم كؤلف هذا الكتاب فيمكن أن يكون « يا مارسيل أو يا عزيزى مارسيل » وتقول البرتين « بعد ١١٦ صفحة تلى ذلك « الأفكار التى تحمها فى رأسك يا لها من مارسيل !! يا لها من مارسيل ١١٩ ونلاحظ هنا أنه فى خطاب مكتوب بينا كان « طريق سوان » لا يزال مخطوطاً ولم يظهر له ناشر ، تحدث بروس عن الشخصية التى تقص والذى يسمى نفسه « أنا » (وليس هو « أنا ») .

وأعتقد أن بروس لم يراجع « الأسير » مراجعة نهائية ، ومن المعقول أن نفترض أنه لو فعل ذلك لعدل فى هاتين الفقرتين حتى يحدد طريقة مرضية يتناضى فيها عن ذكر « أنا » . وكان من المرجح أيضاً أن يزيل الحرج فى الفصل الثانى حيث تقام حفلة عند آل فردورين ، وهو واحد من المشاهد العنيفة فى طول الأحداث حيث دار صراع بينهم وبين كارلوس ، وكان القاس « أنا » حاضراً معظمه . وبعد ذلك ترك السيد فردورين وزوجته وحدهما وتحدث عن كارلوس وغيره ممن كانوا فى الحفلة . وربما لم يلاحظ أحد من القراء التنافر ، وذلك لأن الطريقة حتى الآن كانت ماضية فى سبيلها حتى تبدو متضمنة كل شئ . ولكن من الآن (ما دمت مدركاً) نجد بروس قد أصبح شديد الإحساس بهذه الحقيقة — وهى عدم وجود أحد ليسمى هذا الحوار ويكتبه ، ولهذا اضطر أن يصرح أن « أنا » قد سمع بها بعد مئى بضع سنوات .

الدوافع والأفكار ، أو بصفة عامة من التجربة الخاصة لأية شخصية بالإضافة إلى الراوى ، فإن « أنا » لن تفعل ذلك . إنه لم يكن موجودا بصفة مستمرة عندما كان « سوان » يفكر فى خلوة ، أو عندما كان فى الفراش « مع أوديسست » ومهما يكن تفكيره صائبا فى مثل هذه المناسبات فإنه سوف يعرف عندما تتطلب منا غاية العقل أن نعرف الأمر على وجهه الصحيح .

كما لا يمكن استخدامه عندما يضطر القاص إلى تناول محتويات عقول كثيرة . فمن الطبيعى بالنسبة لآى شخص أن يخبرك فيما يفكر وبماذا يحس ، ولهذا يقبل القارىء ما تعبر به الشخصية عن أفكارها ومشاعرها . ولكن حينما يخبرك شخص بما يفكر فيه آخر وما يشعر به ، فإنه يكون فى هذه الحالة مثلك تخمن باستخدام حديث مؤول ، وتعبير وسلوك فى ضوء ما يعرفه .

ونتيجة ذلك أن « الأنا » الذى يأخذ على عاتقه أن يخبر القارىء بما يدور فى عقل شخصية أخرى ينبغى أن يكون حساسا ومتجاوبا بصورة غير طبيعية مخاطرا بالشك الذى قد يحطم التخيل . وقد يكون فى داخل التخيل ما دام يمثله على أنه افتراض أو تخمين ، وأحيانا يكون القارىء ميالا إلى تناسى أنه لا يزيد على ذلك شيئا ، ولكن حين يمثله على أنه حقيقة ، عندئذ يكون خارج التخيل ويزول تأثيره . والشكية غير المصطلح عليها ، والتى تحوم دائما على هامش عقل القارىء تلح مندفعة ومعارضة ، ولهذا يضطر القاص إلى استخدام بعض وسائل الإدراك الحسى ، بعض ما يعوض عن الكورس فضلا عن « الأنا » .

بيد أننا ينبغى أن نواجه حقيقة قاسية ؛ وهى أن الراوى الشخصى « الأنا » ينبغى أن يكون دائما — ولو بطريقة خفية — شبيها بالكورس أو مفسرا . إنه يوجد داخل منطق القصة واعتقادها ، لأنه مرتبط بالأحداث فيها ، ويتأثر بانفعالاتها ، وما دام هذا حقا فهناك قطاعات كثيرة من القصة

لا تتأثر أدنى تأثر بكونه عميلاً من الدرجة الثانية — من ناحية عرض القصة .

ولكن هناك قطاعات أخرى ومناطق يتطلب فيها التخيل عدم وجود مثل هذه الحالة ، بل يتطلب حدقا ظاهراً فى كل وسائل الوصف والتفسير والاختصار التى تعيد الحدث للقارىء . ويحدث معظمها تسليماً مباشراً للفكر والعاطفة ، وهذه قدرة فريدة للقصة ، كما سبق أن بينت . ولا يوجد شكل أدنى آخر يعرض سلوك الشخصيات المتخيلة فى عبارات سيكولوجية ودرامية فى آن واحد . وعند النقطة التى تفشل فيها وسيلة المتحدث القصصى وتحتاج القصة إلى التخلص بمن ينوب عنها بالتفسير ، نصل إلى أكثر اصطلاحات القصة تعقيداً . إنه الاصطلاح الذى لا يزال الحائط الرابع من الحجرة مخسب — كما جرى بذلك اصطلاح المسرح — بل يزال أيضاً جزءاً من جمجمة الإنسان يتيح للقارىء الاعتقاد بأنه يدرك كل ما يدور فى الخفاء .

عندما تقص على صديق حادثاً مسلياً وقع فى أثناء عطلتك بطريقة فنية ، أو قصة تدور حول البائع الجائل وابنة الفلاح ، فإن طريقتك الفطرية هى مما لا يستطيع القاص فى العادة أن يتجنبها . إنك تحكى ما فعلته محاولاً أن تبين رأى زوجتك فيه ، داعياً إياها لتصف ماذا كان يفعل مدير قسم البضائع قبل أن تصل إلى الركن وتركه ليقدّم الالتباسات الطريفة التى حدثت للشاهدين . وتفعل أنت الشيء نفسه بالنسبة للفلاح وابنته والبائع الجائل ، وسوف تكون حريصاً على توضيح ما يدور فى عقولهم جميعاً ، لأن نكته القصة إنما تأتى من قولهم شيئاً ، فى حين أنهم يفكرون فى شيء آخر . إنك أنت الراوى ، ومن حقك أن تأخذ أى وضع فى المجال الذى يريحك ، أو تشغل أوضاعاً على التوالى ، أو حتى فى وقت واحد ، ولتدخل وتخرج من عقول جميع شخصياتك كما تمليه عليك المناسبة .

وهذه الطريقة مناسبة لقصة تقرأ وقت العشاء ، ولكنها تستعصى إذا استخدمت في القصة الخيالية . فالعالم الخيالي للقصة على خلاف دائماً مع عالم المنطق بالنسبة لتجربة القارئ ، ولكنه لا يتحدى قط بديهياته . فلا يمكن لإنسان أن يوجد في أكثر من مكان واحد في وقت واحد ، أو يعلم ما يدور في مكان بعيد إلا عن طريق وسائل الاتصالات الطبيعية . وانتقال القاص المفاجئ في المشهد من « رالى » بفرجينيا إلى « إلزابث » بإنجلترا ، أو من « جون » في هذه الحجرة إلى « ماري » في الحجرة الأخرى ، ليس معقولاً ، شأنه في ذلك شأن بساط الريح . والقارئ على استعداد لطى هذه المسافات من مشهد لآخر ، ولكنه غير مستعد لتقبل تراكب مكان فوق الآخر في المشهد نفسه ، حتى ولو كان يفرق بينهما بوضع بوصات فحسب . وهو لا يستطيع أن ينظر إلى « جون » و « ماري » معاً في وقت واحد ، إذ يمنع ذلك علم البصريات وعلم النفس معاً .

وعندما يطلب إليه أن يفعل ذلك ، تصبح خيوط الدمى واضحة والخيال معطلاً ، ويصبح القاص مرة أخرى فوق المسرح ، وإن كان ذلك بطريقة خفية (١) .

وتحمل القارئ بقم منطقة من الفتور وعدم الاكتراث بهمل معها هذا المبدأ . وهذه المنطقة يتضام شأنها باطراد كلما تحولت القصة من الحركة العضلية إلى التفكير والانفعال . ولا يمكن لأحد أن يدرك بطريقة مباشرة أفكار وانفعالات إلا إذا كانت أفكاره وانفعالاته . فالمرء

(١) لأننى أتجنب الاصطلاحات الفنية بقدر الإمكان ، ولكن حان الوقت لتقرير مألوفين : الأولى أننى أستخدم كلمة مشهد ، وأعنى بها مباشرة القصة الدرامية — بما فيها من حدث وحوار وانفعال مباشر ... الخ . مقابل الحديث غير المباشر ، الموجز ، وأنواع أخرى ذات جوهر استاتيكي (جامد) سوف أصفها بعد قليل . وأستخدم عبارة « أحد المشاهد » كما أستخدم في تعليمات المسرح بالنسبة للدراما المتجددة ، لتعني فقرة من حديث درامى مباشر . لا اتصل بوضع أو بعدد الشخصيات التى يراها القارئ . تتغير ، فالمشهد ينتهى ويبدأ غيرهم . عندما تخرج الشخصية وتدخل شخصية جديدة . أو يتغير الوضع من مكان لآخر .

يستطيع أن يعرف ما يدور بعقله ، ولكن يمكنه أن يصل إلى عقول الآخرين عن طريق التصور بتفسير أقوالهم وأفعالهم . وعندما يصادف القارىء مجموعة من الشخصيات فى قصته ، ينبغي أن يجعل إدراكه للمجموعة متطابقا مع إدراكه لأى عضو فيها . ولا بد أن القاص سوف يجهد إيمانه بقسوة بمطالبته إياه أن يرى المجموعة أولا ، كما يفعل عضو منها ، ثم كما يفعل عضو آخر ، بعد لحظة فحسب .

ومن بين أدنى المشاهد المؤثرة فى القصة تلك المشاهد التى تتغير فيها وسائل الإدراك — وهى مجرى التفكير والافعال — حينما يتغير المتكلمون فى الحوار ، والقاص الذى يخبرك بما قالته « ماري » وفى أى شىء فكرت عندما قالت ذلك ، وفى أى شىء فكر « جون » عندما سمعها ، وبماذا أجاب عليها — إنما يستخدم حيلة مضمونة ليخيب هدفه .

وإذ تستيقظ على الفور شكية القارىء التى تعيش على هامش عقله . وهو يسلم بأنه إذا كان مكان « ماري » وقال ما تقول هنا فسوف يفكر مثلها ، وسوف يسمع بالتأكد ما أجاب به « جون » . ولكن مادام « ماري » فإن يعرف فيم كان يفكر « جون » ، وعندما يخبر بذلك مباشرة — بدلا من أن يوجه لاستنتاجه — يبدى اعتراضه ، فهو لا يستطيع أن يكون داخل عقليين فى وقت واحد ، كما أنه لا يستطيع أن ينتقل من واحد للآخر حينما يكون الاثنان مائلين معاً .

« لقد رأى « جيمى » فى طريقة تسمية (إد) لمهنته بـ « وظيفة » رغبة فى التعبير عن تواضعه بالنسبة لشيء كان (إد) جد فخور به فى الخفاء . وهذا الرياء — كما أحسه (جيمى) — قد استفزه . وأدرك أن (إد) كان فى ضيق بسبب الاستخدام الساخر لعبارة « الأرواح المنقذة » ، وفهم أن لها نغما عميقاً ومعنى ثميناً فى عقل (إد) ، وأن جزءاً من المجموعة المعقدة الواضح هو الذى أبعدته عن (إد) .

«الأرواح، المنقذة» كرها في حقد، ويتصنع التواضع».

لقد أصاب كبد الحقيقة. فمن بين الأشياء الكثيرة التي أزعجت (إد) أن الرغبة في التواضع كانت متسلطة [وسائل الإدراك الحسى. قد زالت عن جيمى، وهذا تقرير من المؤلف، مع أنها قد تخطر ضمنا، كما يحدث في عقل إد]. وقال في تودة: «لقد تعودنا أن نكد في طلب التواضع، في حين كان ينصت إلى نبرات صوته الذى حاول أن يكسوه بالبراءة والتواضع — وكان مدركا أنه يحاول — لأن البراءة والتواضع لم يكونا أصيلين، مما جعله خجلا». [نحن الآن في داخل «إد»].

«إنك تتحدث عنها وكأنها شيء. يمكنك الحصول عليه كذهابك إلى متجر لتشتري لنفسك منه حلة جديدة».

لقد أصاب كبد الحقيقة مرة أخرى، وهذا بالضبط ما جعل «إد» شاكا. فبغض النظر عن كون هذه الصفة مكتسبة، ألا يعتبر جديراً قط بأن يكون مباركا؟.

هذا ما يجعلك راغباً في أن تصير قسيساً، لتشعر بالامتياز، أنت تظن أنك ممتاز. وهذا أيضاً — وهز (جيمى) رأسه في حقد ناحية ماك — يظن أنه ممتاز [لقد عدنا الآن مع جيمى].

وصاح ماك في دهشة «أنا ممتاز!»، وكان فمه مفتوحاً، وتوقفت الملعقة المليئة بالآيس كريم في الطريق إليه، وتوقف. فالفكرة لم تقتحم رأسه الشريف [كان هذا التعاقب بسبب ماك، وهو العقل الثالث الذى اقتحمناه بتقرير من المؤلف].

والتفت فجأة مخاطباً «إد» قائلاً: «لا فائدة من التحدث إليه، لقد رفض أن يقرض شخصاً. ولو أجاد شخص في عمله لقال إن العمل سهل، ولو أراد شخص أن يعيش في سلام سماه جباناً. وقال إنه يهرب من مواجهة الحياة. — أماء (موم) أريد قدحا آخر من القهوة».

« فصاحت أمه : « بالطبع ياماك ، وكانت سعيدة بهذه المقاطعة [هذه « موم » الوسيلة الرابعة للإدراك الحسى للقارىء] .

إنها لم تجسر أن توقف المناقشة ما دام « إد » مشتركاً فيها ، وكانت جالسة وهى فى أشد الضيق . تلقى بنظرات مغيظة إلى زوجها محاولة أن تنصحه ، ولكن « جو » المسكين لم يستطع قط أن يتغلب على مصادفة صيرورته أبا لقسيس فى المستقبل [هذا عقل خامس استنتاجاً] .

والآن لى يجيب عن نظراتها القلقة أو ما إيماءة معناها (فلنكن وحدنا بعض الوقت) ثم بدأ فى تناول الحلوى (١) .

إن مبدأ الاستحسان النفسى سوف يعمل ضد هذه الفقرة ، بل ربما يشاركه فى ذلك الصدق البصرى . فالطريقة الروائية التى تستخدم دائماً أكثر من غيرها للوفاء بحاجات القصاص إنما هى التثبيت (٢) فى إحدى الشخصيات من وجهة النظر التى يلحظها القارىء فى المشهد .

ويتضح المشهد عندما تمارس هذه الشخصية تجربتها فيه ، وإدراكها له إنما يوصل للخطوة الأولى لإدراك القارىء . إن لم يوصله لخطوات أخرى . (إن المبدأ يترك للقاص حرية استدعاء شخصية أخرى لتأدية المهمة نفسها عندما يبدأ مشهد جديد ، لو أنه أراد ذلك ، أو أن يستمر فى استخدام الشخصية الأولى) والشخصية التى ستختار بهذه الكيفية تعتبر المحور الذى بواسطته ينقل المشهد بكل ما يتضمنه ويعنيه إلى القارىء ، فهى وسيلة الإدراك ، وعينا القارىء وأذناه ، ونقطة ارتكاز حكمه ، إن لم تكن أدواته الرافعة أيضاً ، كما يحدث فى بعض الأحيان . وصلة هذه الشخصية بأحداث

(١) هذه الفقرات من (قصة السيدة ميرفى) بقلم نانالى أندرسون سكوت .

(الفصية صدرت عام ١٩٤٧ والمؤلفة من أصل روسى (١٩٠٦ - ؟)

وقد صدرت أول قصة لها عام ١٩٣٥ باسمها الحقيقى « نانالى سوكولوف » لتصور

الصراع بين الشيوعيين وأعدائهم فى روسيا (« م » .

(٢) اصطلاح معروف فى علم النفس « م » .

المشهد ، أو بانفعالاته الرئيسية ، ربما تماثل العلاقة بين مراقب شديد الملاحظة والجهاز المركزي ، وإن كانت هذه الشخصية تنوب عن القاص مثل المفسر أو الشارح ، كما أنها وسيلة القارئ للاندماج في القصة .

وهذه الشخصية في أبسط صورة تعتبر مجرد ناقل يحتاج إلى بعض الذاتية أكثر مما يحتاج إلى تقرير مقبول . ومع ذلك نجد أن كل المادة في المشهد المباشر ، سواء أكانت حركة عضلية ظاهرة أم انفعالات خفية دقيقة ، ينبغي أن تنقل وترجم عن طريق ما يفعله ويشعر به ويعرفه ويلاحظه ويدركه . وعلى هذا نجد أنه كلما كانت احتياجات المشهد كبيرة فإن حاجته إلى مزيد من الذاتية تكون أكبر ، كما أن صلة القارئ به سوف تكون أكثر تعقيداً . ومن أسباب ثراء القصة اعتمادها على حقيقة أن القاص ، مستقل استقلالاً ذاتياً لكونه شخصية . ولا تعيننا في ذلك الحوادث والشخصيات الأخرى ، فله مواقف ذاتية تجاههم ، ولهذا تضيف شخصيته إلى المشهد بعداً جديداً . إن هناك الحدث نفسه والشخصية الأخرى كما تبدو على حقيقتها (أو كما يجعل منها القارئ في النهاية كأننا له وجود) . وكذلك يوجد الحدث والشخصية أو الشخصيات الأخرى ، كما يدرك الشخص الذي يرى القارئ عن طريقه هذه الأشياء ، مصبوغة بعواطفه أو تحامله ، وتوجد كذلك غاية فهمه لهذا المشهد وللحياة بوجه عام ، ونقائص ذكائه وانفعال مشاعره ، والانحرافات والعيوب الموجودة في طبيعته .

وهكذا نراه يهيئ الانحراف والتغير ، مما يمكن القاص من التحكم في التأثير في القارئ ، مادام القارئ يستغل إدراكه بأنها موجودة . وانحرافات أو أخطاؤه الظاهرة تهيئ تحملاً آخر يساعد القارئ على أن يسلك سبيلاً قوياً ، وهكذا يظل القارئ على صلة مزدوجة على الأقل بالشخصية التي يستخدم عينيها وعقلها . وهو من جهة يتعرف على هذه الشخصية ما دام يقاسمها إدراكها ، ومن جهة أخرى يستخدمها بطريق غير مباشر

كنقطة توجيه . وثنائية هذه الصلة أو تضاعفها من الخصائص الفريدة للقصة . كما أنها تخلق مستويات جديدة ، للمعانى بالإضافة إلى الحقيقة المباشرة التى قد تصل إليها فى الوقت ذاته القصة المكتوبة بمهارة .



إن القاص يرضى بوضع قيود قاسية على حريته بقصر وسائل الإدراك الحسى على شخصية واحدة . فهناك شخصيات كثيرة فى قصته وكلها مهمة فى الأثر الذى يريد إحداثه . وأبسط النتائج المترتبة على ذلك واضحة التعقيد . فهو مضطر أن يستفيد من الشخصية التى ثبت فيها الإدراك لكي تمضى القصة فى انطلاق ؛ وسوف يكون فهم القارىء مطابقاً تماماً لما أراده أن يكون ، وسيدرك كل شيء طبيعياً متحرراً ، وكأن الشخصية لديها الإحاطة التى عند القاص ، ولكنها لا تجرؤ على استخدامها بطريقة ظاهرة . وهذا يجعل المهارة تتحایل على وضع الشخصية فى المكان المناسب ، فى الوقت المناسب ، والسبب المناسب . وأهم من ذلك أنها تحاول أن تجعل الشخصية ترى ، وتشعر ، وتفهم ، وتفكر ، وتتخير ، وتخمن ، وتخطئ ، وتخضع ، وتصيب . وذلك بطريقة قوية تماماً وبقدر صحيح غاية الصحة ، كل ذلك يفعل بالشخصية مع أنها رهينة مشيئة القاص ، وواجبه أن يتحكم فى كل مادة فى المشهد ، ولكن تحكمه ينبغى أن يكون بمقاييس الشخصية . فلو سمح لـ جون أن يرى شيئاً لم يره هو ولكن رآه غيره فإن التخيل يكون مشوهاً ، ولو سمح له بأن يحس انفعالا لم يشعر به ، دمر التخيل .

إن « جون » إنسان غير معصوم بحدوده الذاتية الخاصة ، ولكنه يتصرف بدلا من القاص العليم الذى لا يخطئ . وفى كل لحظة فى أثناء تصرف الكاتب عن طريق « جون » ينبغى أن يفعل الشيء الكثير الذى لا تسمح به طبيعة « جون » . وكلما كانت القصة أكثر تعقيداً وبخاصة إذا

كانت مادتها أكثر ذاتية نجد أن « چون » يزداد ميله إلى أن يصبح (نامل أن يكون ذلك دون ملاحظة القارىء) شخصاً شديد الملاحظة بدرجة مذهلة ومفكراً ، وحدثياً ، وفيلسوفاً .

ويبلغ الأمر غايته عند « هنرى جيمس » بإيجاد الشخص الثالث المشاهد وهو أكثر إحساساً بتجربة الآخرين من الشخص الأول الراوى عنده . وهذا المشاهد يهتم اهتماماً كبيراً بانفعالات أصدقائه ، كما أنه متوافق معهم ، حتى إنه يكاد يصير البطلنة التي يتحدث عنها . ولا تميزه إلا شخصيته الخاصة الدقيقة ، وهي شخصية تتوقف دائماً عند النقطة التي تهم فيها بالانغماس مع « إيزابيل » فتجعله يصف إحساسه ، فضلاً عن التعبير عنه لها . وهو يذكرنا بأننا نراها عن طريقه . وهنرى جيمس قد بلغ الغاية في ذلك ، ولكن معظم القصص تفضل طريقها ، فكثير من العمل التيميدى فى أى قصة إنما يبدو وكأن « چون » يعرض فيه انفعالاته الخاصة ، ولكنه يعرضها بطريقة يعبر فيها حقيقة عن انفعالات « إيزابيل » . إنه ينوب عن المؤلف وهو يفعل ذلك ، لأن المؤلف إذا عبر عن « إيزابيل » بنفسه فسوف تتكشف أداة القصة وتركيبها الآلى . ولا شك أن القارىء قد خدع بقبوله تفسيراً ، لأنه مباشر كما هو واضح ، وقد عبرت عنه إحدى الشخصيات من داخل القصة .

« وكانت (كيت) فى تلك الأيام فى حالة الصفع عنها (ميللى) ، فياضنة بالسمادة ، بل كانت فى حالة اعتقاد أيضاً بأنها سوف تنفياً ظلال ذلك الكرم ، لو استمرت علاقتهما معا . وعند بلوغها هذه النقطة لم يعد لديها شك فى وجود صدع يبدو على السطح ، لا نغنى به عدم وجود أى خلاف بينهما فحسب ، بل عدم وجود أى كدر فى هذا الصفاء السائد بينهما . [فى هذه العبارة الأخيرة يظهر على المسرح محرك العرائس] وعلى أية حال فكلهم سواء ، فلو أن « ميللى » فى أثناء وليمة (مسزلودر) قد كشفت عن ذات نفسها للورد مارك الذى استعانت به فى رقة المرأة الشابة فى الجانب الآخر

حين أدركها إحساس بالتعب له دلالة خاصة ، فلا بد أن يكونا قد اتفقا حقيقة في هذه النقطة اتفاقاً خاصاً على حساب المرأة الشابة .

والشعور الذى يحسّنه ليس متحللاً ، بل هو منقسم ، شعور دفين بأن (ميلارد ثيل) ليست هى الشخص الذى يحب تغيير الأماكن أو حتى تغيير الفرص . أما (كيت) فى الحقيقة فلعلها لم تعرف تماماً ما قصدته بهذا الـكتمان . وقد أوشكت أن تبوح به عندما قالت لنفسها إن الشخص عندما يكون فى مثل غنى (ميل) لا يحتمل — وقد كانت وحيدة — أن يكرهها لذلك أبداً . وقد أحسّت الفتاة الوسيمة أنها تملك السعادة ومظاهر عدم النضج معاً . ولم يكن يخفى عليها أنها يجب أن تحتاز — دون وجود عامل خاص لمساعدتها — اختباراً فى التزام الهدوء ، لا أن تستثار من صاحبة الملايين — التى مهما يكن شأنها — ليست إلا فتاة مثلها ، مجرد أنى غامضة فتاة هذه الفقرة مأخوذة من قصة « جناح الحمامة » (١) وبقراءة هذا الجزء من النص يجد القارىء نفسه غير قادر على معرفة أى شخصية تعبر عن الأخرى .

وعلى أية حال فمن المحتمل أن التسجيل الدقيق لأقوال (كيت) يجعل القارىء يفترض أنه سوف يرى الأمور من خلال عينيها ، ولكن من المحقق أن (ميل) هى التى كانت تعبر عن القاص .

وصلة القاص بهذه الشخصية الأولى يجب أن تسجل . فكلما رأينا أن صحة « انا فعلت » و « انا فكرت » و « انا شعرت » فى قصة مخاطر بسيطة تأتى من وجودها فى سياق القصة ، وكذلك « هو فعل » و « هو فكر » و « هو شعر » فى أى قصة تعتبر شرحاً مكشوفاً ، ولكن هذه التعابير تأتى فى داخل القصة لأن الشارح يبتعد عن إحاطة القاص بكل شئ . كما أن القارىء يقبل حصر حدود الإدراك فى شخصية واحدة . ومن الواضح وجود درجات

(١) قصة لهنرى جيمس صدرت عام ١٩٠٢ وكانت أساساً لأوبرا بهذا الاسم «م» .

لاندماج القاص في الشخصية ، فهو لا يتعمقها كثيراً عندما يكتب عنها تقريراً عن طريق (جون) : ماذا فعل (جون) وماذا قال ، وفيه فكر ، ثم يناقش هذه المعلومات موضوعياً . ويتعمق القاص أكثر عندما يتحدث ما قاله (جون) وما فعله في علاقته مع تحليل (جون) ثم يوضع في صيغ ذاتية . وينتج عن كل شيء لدى القاص ، ولكنه لا يكون ظاهراً حين يقبل أن (جون) نفسه ليس محور المشهد ، ولكنها (إيزابيل) عن طريق (جون) هي المحور ، وفي هذه النقطة يلتقي التقديم بالتحليل .

وهذه الدرجات - وهناك أكثر من الثلاث التي ميزت بينها - تتحرك في اتجاه عام : اتجاه نحو تقديم (جون) أو حتى (إيزابيل) بواسطة - بطريقة مباشرة ، بألفاظ من صناعه وحده ، واتجاه نحو التعبير المباشر عن التفكير والانفعال . والتخيل الذي يبحث عنه هو التخيل الذي يعزى إليه مباشرة السلوك والتفكير والانفعال ، إن لم يكن في اللحظة نفسها التي يحدث فيها هذه الأشياء كما نرى في المسرح - فعلى الأقل دون أن يمر في أي وسط ، أو مجرى أو إدراك آخر .

وهذا التخيل لا يمكن أن يكون تاماً ، وإنما ينبغي وجود شارح ، ولكن تمامه يقترب عندما يبدو القاص وكأنه قد تخلى عن مكانه وكان شيئاً لا يحكى . وكذلك عندما يعيش القاص في داخل شخصيته وليس مستمعيننا بها ، فهو بذلك لا يضع وسائل الإدراك في القصة لحسب . بل الإدراك نفسه . إنه يخلق عملية الإدراك ، لا على أنها شيء تقريرى أو عامل مساعد ، ولكن باعتبارها جزءاً من عملية الحدث نفسه .

الفصل العاشر

الديناميكية (الحركية)

إن النظر بدقة في بعض الفقرات القصيرة من قصة (أوليس) سوف يكون مفيداً من الناحية التعليمية ، وأولى هذه الفقرات مقدمة القصة :

« لقد نزل (بك موليجان) السمين في أبهة من أول السلم حاملاً إناءاً ممتلئاً برغوة صابون ، وفوقه مرآة ، وموسى للحلاقة ، وضعا متقاطعين . وكان معلقاً وراءه ثوب فضفاض بلا حزام ، أصفر اللون ، تداعبه نسيمات الصبح الرقيقة . ورفع الإناء إلى أعلى وأنشد قائلاً :

— سأدخل إلى مذج الإله !

وتوقف بعد أن هبط السلم السوداء الدائرية ونادى بغلظة :

— تعال يا (كنش) ، تعال أيها اليسرعى المرعب .

وتقدم في وقار واعتلى مقعداً مستديراً وأخذ ينظر إلى ماحوله ويبارك في وقار ثلاثة أشياء : « البرج » ، والبلدة المحيطة ، والجبال التي دبت فيها اليقظة ... ، ويصعد (ستيفن ديدالوس) السلم مع الجملة التالية ، ثم يصبح ابتداء من الجملة التي تليها نقطة المواجهة في المشهد ، ووسيلة الإدراك . وسوف نرى بواسطته ، ومنذ الجملة الثانية على سبيل المثال شعر (بك موليجان) « مجدداً ومصبوغاً مثل البلوط المعتم » . ومن ثم نجد القصة تنقل بواسطته (ستيفن) طوال الخمسين الصفحة التالية لذلك ، ثم يظهر على المسرح (ليوبولد بلوم) فيحول الإدراك إليه . ولكن نلاحظ في الفقرة الافتتاحية أنه على الرغم من ظهور (بك موليجان) على المسرح ، إلا أن أحداً لا يراه . فنحن لا نرى المشهد من خلاله ، إنه نفسه يرى المرأة ، وموسى للحلاقة

مقاطعين في الإناء ، ويلبس الرداء الفضفاض يتأرجح خلفه ، ويلاحظ غلظته عندما يصبح من تحت السلم ، وصرامته عندما يجلس على المقعد المستدير — ولكن لا يسمح لنا في الحقيقة بدخول عقله ، بل نراه من الخارج ، إنه شيء مؤكد : من الناحية الدرامية لأنه قد أظهر في الحركة ، ولكنه جاء مع ذلك بطريقة تفسيرية ؛ إذ أن القاص يخبر القارئ عنه .

وهذا عرض غير مباشر يخلو من محاولة إخفاء مهمة التفسير ، وكان لابد من أن توجد من الناحية النظرية ورطة خفيفة ، أو يحدث حرج عندما يتحول العرض إلى إدراك (ستيفن) ، ولكن لم يحدث شيء من ذلك بالفعل ، ولا يزال القارئ محايداً في انتظار وسائل الإدراك ليكنه البناء عليها ، وإذا حدث التحول بعد صفحة أو صفحتين تاليتين ، فلا بد أن يشعر بحرج ضمني ضئيل . والحقيقة التي ينبغي ملاحظتها هنا أن المشهد يصير أكثر حياة حالما نبدأ في رؤيته عن طريق (ستيفن) . فالمشهد الآن في داخل القصة ، وهو يقدم لنا كما يمارسه (ستيفن) ، وتزداد حيويته بمشاركته فيه . وبالإحساس والتفكير في (بك موليجان) تبعث الحياة في إدراك القارئ لموليجان ، بالإضافة إلى إدراكه لستيفن ، وذلك لأن انعكاس شخصيته من داخل أخرى يجعل الاثنين أكثر حياة .

وعبارة : « وتوقف بعد أن هبط السلام السوداء الدائرية ونادى بغلظة ، إنما هو تقرير من القاص عن (بك موليجان) ولكن من الخارج . ولننظر الآن في فقرة جاءت بعد صفحتين تاليتين « لقد زجر (موليجان) (ستيفن) لرفضه الصلاة من أجل أمه المحتضرة ، (وبهذا قدم مادة موضوعية سوف تتزايد أهميتها) وقد جاء في العبارة الأولى : « كانت ذراع (ستيفن) مستريحة فوق الصخر المسنن ، وقد أسند راحته فوق حاجبه ، وأخذ يحدق في الطرف الممزق من كم معطفه الأسود اللامع . وهذا يختلف عن الجملة التي اقتبسناها من قبل ، ولو أنها تقرير عن (ستيفن)

مثل الأخرى التي كانت تقريراً عن (موليجان) ، ولكنها كتبت عن طريق إدراك (ستيفن) الذات ، وتمضى الفقرة قائلة :

«الآلم ، لم يكن ذلك ألم الحب الذي اعتصر قلبه ، لقد سعت إليه في هدوء ، في الحلم بعد موتها ، وكان جسدها الفاني في كفنه الأسمر المسترخى تنفذ منه رائحة المشمع وخشب الورد . وكانت أنفاسها — التي أكتت عليه — خرساء مستهجنة تتصاعد منها رائحة رماد محترق » .

إن التقرير هنا ليس التقرير نفسه الذي رأيناه في الجملة الافتتاحية من الفقرة ، ولكنه قريب الشبه منه . إنه ليس تقريراً عن سلوك (ستيفن) ولكن عن إحساسه وذكرياته ، عن عواطفه والخيال القلق لموت أمه . وهو لا يزال تابعاً للحقيقة — موجزة أو مجملة — واقعة تحت سلطان القاص وبكلماته . إنه محتوى عقل (ستيفن) ، ولكن القاص الذى وضعه بهذه الصورة ، فهو إذا شئت من الداخل ومن الخارج على السواء ، وهو تفكير وعرض . فنحن نفهم (ستيفن) من داخله ، ولهذا نقاسمه مشاعره وخیالاته ، ولكننا لا نزال نوجه إلى ذلك عن طريق القاص الذى يوجز ويقرر ما يراه عن طريق (ستيفن) . وهو لا يعرف ما يفكر فيه (ستيفن) بطريقة مباشرة ، وهذه أكثر الطرق شيوعاً بالنسبة لتقديم الفكر والانفعال فى القصة ، على الأقل فى القصة الحديثة ، فهى الطريقة العادية المتبعة .

ويمكننا القول بأن «نوفى سارج» يختبئ تماماً خلف مسرح العرائس؛ فالقارئ أن يراه ، بل لا يكاد يعنى بأمره فى الحقيقة ، ولكن الاستقصاء الرقيق — وهو مالا يعطيه القارئ عادة لما يقرأ — يظهر أن الدمى تعمل بواسطة خيوط ، وأن الفعل الماضى فى القصة هو الذى يكشف وجود هذه الخيوط . أو لنضع الأمر فى اصطلاحات من مجاز أفلاطون : إن الحائط الذى أقيم على طول الطريق المستقيم يكشف على مدى البصر الناسى الذين يحملون الصور ، مما يلقى بالظلال على الحائط ، لكنها مع ذلك لا تزال محمولة،

إلا أن القصة يمكنها أن تثبت خيالها بإخفاء خيوط الدمى تماماً ، حتى تبدو وكأنها تتخلص كلية من أولئك الذين يحملون الصور ، لأنها تقدم المشهد في اللحظة المباشرة .

وبعد بضع ساعات عقب المشهد الذي يدور في البرج ، والذي بدأت به « أوليس » نجد (ستيفن) يسير على الشاطئ بعد أن أنهى دروسه ، وكان يتحدث مع السيد (ديزي) وكانت تدور في رأسه انطباعات عن العالم الخارجي مختلطة بأفكار فلسفية وأدبية ، وذكريات عن والديه وأسرته ، مع أجزاء من مشاهد تذكرها منذ أيام دراسته في مناسبات أخرى مختلفة تيار من الفكر يتخذ صورة ما ، تبدأ في إدراكنا منه بعضاً من شكله العام . ويمر بجثة كلب غريق فيكتسب المنظر دلالة انفعالية من الأحداث التي عاينها من قبل . ثم يندفع نحوه كلب حي ، ويتوقف ثم يجري بعيداً ، فيتذكر (ستيفن) مناسبة عرضت له من زمن حين أفرعه كلب ودفعه إلى التفكير في عدة رجال كانوا شجعاناً ، في حين يبدو عليه الجبن يائساً ، ولسنا في حاجة إلى شرح تتابع الأفكار في ذهنه ، إذ كان يفكر في هؤلاء الأبطال ، ولكن ينبغي أن نلاحظ الطريقة التي تتابعت بها أفكاره .

« الرجل الذي غرق منذ تسعة أيام بعيداً عن صخرة العذراء . إنهم ينتظرونه الآن فلنجر بالحقيقة . لقد كنت شديد الرغبة وقد حاولت . لست سباحاً ماهراً . الماء بارد وناعم . عندما أضع وجهي فيه في حوض الاستحمام في « كلنجوز » . إنني لا أرى من يقفون ورائي ؟ إلى الخارج بسرعة ! بسرعة ! ألا ترى المد يفيض بسرعة على كل الجوانب مغطياً منخفضات الرمال والقواقع الضارية إلى السواد ؟ لو أن تحت قدمي أرضاً ، إنني أريد أن أحفظ له حياته وكذلك حياتي . رجل غريق ، إن عينيهِ الأدميتين تصرخان بي فرحاً من الموت . أنا ... معه ، معاً في القاع .. إنني لأستطيع إنقاذها . المياه : موت فظيع : ضياع .

امرأة ورجل ، لاني أرى ثيابها ، أراهن أنها معلقة !

إن كليهما يحوم حول جسر متضائل من الرمل ، يركض ، ويتشتم في كل ناحية ، وكأنه يبحث عن شيء ضائع منذ زمن بعيد .

(علامات الحذف موجودة في نص « جويس » وهي تعبر عن حذف الكلمات في تفكير « ستيفن » وهي لا تعني أنني قد حذفت أي شيء) .

وهنا (كما يبدو) لا يوجد عرض أو تلخيص أو تقديم من جانب القاص . فكل شيء قد قدم في اللحظة التي يظهر فيها إدراك ستيفن ، ولكن ينبغي أن نثق بوجود نوع من الترجمة مادمننا قد تعمقنا في العقل ، حتى إن بعض هذا التفكير لا يمكن أن يصاغ في كلمات ، وما دامت بعض أجزاء منه ليست لازمة لعقل « ستيفن » ولكنها موجودة فيه لأن القارئ في حاجة إليها فحسب . والصورة المتخيلة لعيني الرجل الغريق لابد أن تكون بصرية ، أي إن « ستيفن » قد رأى الصورة ، ولا يصفها لنفسه . وتذكره لخوفه من الغرق يمكن أن يكون انفعالا لم يصغ في كلمات .

وهو لم يفكر « امرأة ورجل ، لقد رأيت ثيابها ، وإنما هو يعنى الصور ، ويستطيع أن يرى الثياب ببساطة دون أن يردد لنفسه أنه قد رآها ، ولكن اعتماداً على أن بعض الأشياء تصاغ في كلمات في حين تبقى في الفكر الحقيقي بلا صياغة ، نجد أن هذه الفقرة نسخة مضاهية لما دار في عقل « ستيفن » .

إنه يرى ويفكر ويصل إلى نتائج ، والذكريات تنبعث من الماضي ، وهو يستجيب لها في خوف وألم بشرط تتابع التداخيات . ونجد في موضع : (إلى الخارج بسرعة ! بسرعة !) يختفي مثل هذا التفكير بسرعة ، وما دامت الكلمات يمكن أن تعبر عنه ، فهناك امتزاج بين التفكير الخالص والشعور الخالص .

والقارئ . يكون حاضراً في لحظة الحدث ، وهو لا ينغمس عميقاً في

العقل كما ينبغي أن يكون — مثلما نرى في الفقرات الأخيرة من «أوليس»
والعقل النائم في «يقظة فينيجان». إنه لا ينغمس عميقاً لمدة طويلة، لأن
إدراك العالم الخارجى يظل متداخلاً مع الجملة وفيها، قبل أن يدرك آخر
من اقتبسها أنه قد أصبح كامناً فيها فترة من الوقت، ولكنه يكون داخل
العقل كلية. وهو لا يبحث فيه بمائة القاص، كما لو كان في «ألم»، ولكنه
ليس ألم الحب الذى يفترس قلبه. إنه يبحث فى داخله ويهديه. وهو يرتبط
بالأحداث نفس الارتباط الموجود فى عقل (ستيفن). لقد انسحب القاص
تماماً ولم يعد موجوداً، ولم يبق إلا فكر (ستيفن) وشعوره، وإدراك
القارىء لهما عن قرب.

لقد أشرت من قبل إلى التحول من الحالة الخارجية غير الذاتية إلى الحالة
الداخلية التى توضع فى درجات مختلفة من الذاتية، وليس هناك ما يمنع من
النظر إلى هذه الأشياء مركزة فى نص واحد، نجدها فى مقدمة القسم الثانى
من (أوليس). [يمكن القول إن المشكلات التى خلقتها مقدمة القصة قد
وجدت مرة أخرى فى مقدمات أقسامها الأخرى].

«لقد أكل السيد (ليوبولد بلوم) فى تذوق سقاقات البهائم والدجاج..
وكان يحب الحساء الثقيل لسقط الطيور، والقوانص بطعم الجوز، والقلب
المشوى شياً جيداً، وشرائح الكبد المقلية مع الخبز الرقيق المحمر، والبطارخ
المقلية، وهو يفضل على أى شىء آخر كلى الحمل المشوية التى يكون لتذوقها
طعم خاص به رائحة فاترة من البول». [يكاد هذا الكلام يشبه التقرير
الأول عن (بك موليجان)، ولكن تلاحظ أننا فى طريقنا إلى التقرير
الأول عن (ستيفن ديدالوس)].

وكانت الكلى فى ذهنه عندما توجه إلى المطبخ فى هدوء واضعاً مواد
إفطارها فوق طبق التقديم. وكان الضوء والهواء البارد ان يسود ان المطبخ،

ولكن خارج الأبواب كان صباح الصيف الرقيق يغمر المكان . وهذا جعله يشعر بالضيق إلى حد ما [هذه الفقرة جعلتنا داخل عقل (بلوم) ولكنها لا تزال تتألف من تقارير يكتبها المؤلف متابعة للحقيقة . والجملة الأخيرة تقرب أن تكون تقديمًا مباشرًا] .

وكانت الجمرات متقدة . قطعة أخرى من الخبز والزبد : ثلاث ، أربع ، حسنا ! إنها لا تحب أن تجعل « طبقها » مملوءاً . حسنا ، وتحول عن « الطبق » ، ورفع الإبريق عن الموقد ووضع به بعيداً عن النار ، فبقى هناك صامتاً قابلاً وقد نتأت صبابته . سيعد حالاً قدحاً من الشاي ، حسنا ! إن الفم جاف ، ودارت قطعة في توتر حول رجل المائدة وكان ذيلها مرفوعاً .

إن الفقرة الأخيرة تتضمن تقديمًا مباشرًا ، ولو أنه في درجات مختلفة من الذاتية ، وقد تكون الجملتان الرابعة والأخيرة تعبران عما في داخل عقل (بلوم) ولكن عن طريق الجاذبية فحسب ، بقوة الحقيقة التي أصبحت بقيتها شأنها شأن الكلب في الفقرة الأخيرة من الجزء الذي سبق اقتباسه . ويمكن في النهاية أن نقف على بعض السطور (حيثما اتفق) من تحدث (مولي بلوم) إلى نفسها في نهاية القصة . والفقرات الأخرى أكثر ذاتية من التحدث مع النفس — لأنها تعبر عن أعظم مستويات العقل — ولكن لا يوجد من بينها ما هو أكثر حالية ، فالحدث وإدراك القارئ متوافقان في الزمن .

« . . . هذا الفروك (١) من صنعت . مارش في باريس ، والعقد المرجاني الذي تشع به المضائق أستطيع أن أراه حتى مرا كش ، ويكاد يكون خليج طنجة أبيض ، وجبال الأطلس والثلوج فوق قممها ، والمضائق مثل نهر واضح الظهور . (هاري مولي) حبيبي كنت أفكر فيه في أثناء ركوبي

البحر طوال الوقت ، وفي أثناء القداس حينما بدأ مئزرى (تنورنى) ينزلق من مكانه . وقد ظلت أساييع واساييع ، أحتفظ بالمنديل تحت الوسادة من أجل رائحته . إنه لا يمكن الحصول على عطر راق في جيل طارق ، اللهم إلا هذا النوع الرخيص الذى يتبخر ويترك لك رائحة كريهة . إن أشد ما أرغب فيه هو أن أمنحه تذكراً ، وقد أعطانى هذا الخاتم المعتم لجلب الحظ ، والذى أعطيته لجاردنر عند ذهابه إلى جنوب أفريقية حيث قتله البوير بالحرب والحى ، ولكنهم هزموا ، وكان الخاتم قد جلب نحسه معه ، ويبدو أن نصه كان من حجر الأبال (١) أو اللاوا ، ولا بد أن يكون من الذهب النقى عيار ١٦ قيراطاً ، وذلك كان ثقيلاً جداً ، وإنتى أستطيع أن ألمح وجهه نظيفاً حليقاً ، فرفونج هذه النعمة الباكية للقطار أسمعتها مرة أخرى وقد سمعتها مرة في الأيام الخالية عبر الذكريات فأغمضت عيني ، ومددت شفتى لأقبل عينين حزينتين ، بيانومفتوح تحلق أنغامه فوق العالم . لقد بدأ الضباب ، إنتى أكره ذلك . وتنساب أغنية حب جميلة . سوف أبوح بذلك كله عندما أقف أمام أضواء المسرح ، مرة أخرى (كاثلين كيرنى) وجماعتها الذين يتصايحون يخطئون ، مرة هذا ، ومرة ذاك . إنهم يسخرون . ويتحدثون في السياسة ، وهم يعرفون جيداً - كما أعرف جانب ظهري - أى شيء فى العالم يجعلهم بطريقة ما ذوى اهتمام بمحاسن الصناعة الوطنية الأيرلندية ، هل أنا حقاً ابنة الجندى ، ولما تنتمون أتم ، لصانعى الأحذية وأصحاب الحانات

لقد رأينا بعض الطرق التى ينتقل بواسطتها الإدراك الحى أو يتحقق وينبغى أن نتجه الآن إلى تأكيد صفات معينة لما يدرك . وذلك لأن القاص إذا كان مضطراً إلى تسكييف عرض مادته مع المنطق ، ومع حدود وجهة النظر التى يراها القارىء من خلالها ، فإنه مضطرب كذلك إلى احترام

(١) حجر سماوى اللون «م» .

الحدود المتضمنة في المادة ومواجهة الظروف التي تتحكم في استعمالها. وبعض مادته لا يحتاج إلى التدوين فقط ليصير قصة ، وبعضه الآخر لا يمكن أن يصير قصة بغض النظر عما يصنع به ، وجزء ثالث منه يجب أن يخضع لعمليات تعديل وتخوير . وجزء كبير من عملية الرفض التي يبدونها القارىء ، والتي قصدنا إلى شرحها ، سببه أن القاص يقدم له مادة لاتصلح قصة بأى حال من الأحوال ، أو أنها لم تحول تماماً من حالتها الواقعية لتصير قصة .

لقد كان من الطبيعي أن نتحدث هنا عن المشهد في أثناء حركته لتسجيل أن بعض الأشياء يمكن أن تمر قل تطوره ، ولتلاحظ أن أشياء أخرى تمنحه الحركة . والحركة من المميزات الأساسية الهامة في القصة ومن السهل ملاحظتها عند وجودها ، وافتقادها عند خلو القصة منها ، ولكن ليس من السهل تحديدها ، وذلك لأن الحركة في القصة ليست سهلة كحركة الموسيقى حيث تتتابع الأنغام مع تعاقب الزمن ، وليست كالأفلام السينمائية حيث تضاف الحركة المسكانية إلى تتابع الصور في الوقت نفسه . إنها دائماً حركة معقدة لأن أنواعاً مختلفة من الانفعالات تحدث معا في العادة ، ولكي نقرر الحقيقة نقول إنها أحياناً حركة مجازية مزدوجة ، ما دامت بعض الأمور التي تنتج عنها الحركة في القصة لا يمكن أن تروى لتبدو على حقيقتها في الحركة ، ونزيد على ذلك فنقول إنها غالباً ما تكون حركة عند تجاوب القارىء معها ، وأحياناً — وهنا تكون في ذروة تعقدها — تتألف من علاقة فريدة بين القصة والقارىء ولكننا ينبغي أن نقدم على الأقل تحليلاً سريعاً ، لأن الخطأ الشائع الذي يقع فيه القصاص هو أنهم يعالجون مادة الفن الديناميكي (الحركي) كما لو كانت استاتيكية (جامدة) ويمكننا — عن طريق فحص المشهد نفسه أن نميز ثلاثة أنواع من الحركة الأولية ، فمن الممكن أن تكون الحركة في مكان ، أو في زمان ، أو أنها (وهذا قليل الحدوث) تكون انفعالية ، عن طريق إحداث انفعال أو تقويته . ومن الطبيعي أن تحدث أحياناً في الاتجاهات الثلاثة في وقت واحد . وربما كان

للحركة خصائص أخرى يمكن أن نسميها ثانوية . فحينما وصل نجاة (بك موليجان) إلى رأس السلم في أبهة كان رداؤه يسبح خلفه ، فرفع القدح وتحدث ، وذهب إلى ناحية السلم ونظر تحته ، وتحدث مرة أخرى . وكل هذه الحركات في اصطلاح القصة تساوى الحركة العضلية على المسرح ، أو في السينما ، فنحن نتتبعها كما نتتبع مشيلائها على المسرح ، أو كما نتتبعها في البرج نفسه لو أننا كنا حاضرين . وفي النص التالي لذلك يوجد كثير من الفقرات الذاتية حيث يحدث نفس النوع من الحركة : « إن كليهما يحوم حول جسر متضائل من الرمل ، يركض ويتشعم في كل ناحية .

ويحدث التقرير المباشر بصورة أقل في قوله : (ألا ترى المساء يفيض بسرعة على كل الجوانب مغطيا منخفضات الرمال والقواقع الضاربة إلى السواد) وكذلك في عبارة (مولى بلوم) « المضايق اللامعة أستطيع أن أراها حتى مراکش » . وكذلك في قولها : « وفي أثناء القداس حينما بدأ فنزرى (تنورقي) ينزلق عن مكانه . ولو أن القارىء قد ألف جيداً حديث (مولى) لنفسها فإنه سوف يدرك أن لفظ « يقبل » في النص الذي اقتبسته هو من نفس نوع هذا الشيء . وفي كل هذه النصوص ببساطة حركات عضلية تحدث في مكان . وهي لا تحتاج إلى مزيد من الوصف ، كما أنها لا تتغير سواء رفع بطل القصة القصيرة الهاوى حاجبه ، أم أن الشرير قد رفع دفع ناحية المنشار الدائرى (برنا) المسكينة البريئة المقيدة ، التي وقفت فضيائها في وجه نزوته . إنها حركة تحدث في مكان من داخل المشهد نفسه .

وتأثيرها الأساسى أنها تبقى الصورة البصرية للمشاهد في حركة بالنسبة للقارىء . وعبارة (كونراد) في وصف القصة « لتجعلك ترى » يمكن أن تفسر بأنها تجعلك ترى تحرك الظل فوق الحائط .

ولا يتضح لنا على الفور أن ما يقوله (بك موليجان) ديناميكى (حركى)

أيضاً ، ولكي لنعد ذكر العبارات : « لقد رفع القديح إلى أعلى ، وأخذ
يدندن بالسكيات الافتتاحية لنشيد دخول القديس ، وعبارة : لقد أطل من
السلم الدائري المعتم ، وطلب من (ستيفن) أن يصعد إليه ، وحركات
(بك موليجان) الشخصية لا تزال تقدم مباشرة ، ولكن ما يقوله قد حول
إلى : « وعندئذ أقسم أردري أن عدوه قد ألحق الأذى بابنه الملك » ، لقد
وضعت في صيغة غير مباشرة : « طلب من ستيفن أن يصعد إليه » ، فهي قد
قررت ولخصت وثبتت ، ولكن : « تعال يا (كاتش) ، تعال أيها اليسوعي
المرعب » ، تصل إلى القاريء وهي في طور الحدوث . إنها في حركة على
حين نجد الوضع في الأسلوب غير المباشر (استاينيكيا) جامداً . ويمكننا أن
نقول — مع تحفظ . سوف نبينه فيما بعد — إن الحوار حركة . أما تلخيصه
أو تقريره فليس كذلك .

* * *

وشخصيات القصة لا يتحركون دائماً على المسرح ، أو يتكلمون بعضهم
مع البعض ، فما الحركة إذن في القصة إن لم يكونوا متحركين ؟ !

(من المؤسف أنهم أحياناً يتحركون عندما نفضل أن يكونوا هادئين ،
وشخصيات القاص غير الماهر ميالة للحركة الكثيرة . مثال ذلك : « لقد نظر
إليها برهة طويلة وعيناه لا تختلجان ، ورأت عضلة ترتعش تحت كفه ، ونظر
حوله ورفع كأسه ، وقطب جبينه ، ثم ردها عنه ، وقد اهتزت بين يديه
وأصبحت يدها متقبضتين وابيضت راحتهما (١) ثم عادتا مرة أخرى اليدين
المرهفتين الحساستين كما نعرفهما جيداً . وارتفع أحد حاجبيه ، في شيء من
السخرية والضعف وتغضنت جبهته وانحنى كتفه مرتجفة ورأته يرتعش . .)
وعندما نتناول السؤال من طرفه المقابل ، سوف نجد أنواعاً عديدة

من مادة جامدة ، مادة تنقصها الحركة ، تصل إلى العقل . والشئ إلا أكثر شيوعاً هو الذى تطلق عليه المراجع اسم الوصف ، وطلاب المعاهد ألفوا أن يطلب إليهم الكتابة الوصفية على أنها نوع أدبي مستقل ، فى حين أنها ليست كذلك . فالوصف مجرد الوصف لا وجود له فى النثر الأدبى . حتى فى الأساليب التكنيكية المطلقة المستخدمة فى الأجزاء الوصفية فى القصة القديمة أو كالتى لها على الأقل غرض وظيفى غامض . والتطور الثابت للقصة قد حدد من هذه الأساليب بصورة جازمة . ونحن لا نبالي اليوم إذا قلنا إن أى وصف لا يوجه لخدمة هدف فى القصة يكون بعيداً عن الصفحة الفنية الحاذقة . ومع وجود الحاجة التى أشار إليها (كوزاد) «لتجعلك ترى» فإن القارىء ينبغي أن يهتأ ليصير شيئاً على الأقل إذا كان عليه أن يبدع الباقي لنفسه .

وهنا يختلف معدل التسامح من قارىء لآخر ، ولكن من المؤكد أن الأجزاء الكثيرة التى تصدر تباعاً والتى كانت طابع جميع القصص تقريباً قبل نحو عام ١٨٥٠ لا يمكن احتمالها اليوم . ولو صادف القارىء الحديث واحدة منها فإنه سوف يغفلها بكل بساطة ، فمن المؤكد أن بدء قصة بتقديم الفارس التقليدى الوحيد وهو يركض عبر السهول الوسطى عند حلول الليل ، ثم المضى فى كتابة نحو عشرين صفحة متأنقة عن سحر الطبيعة ، لن يدع قراءه يكملون الصفحة العشرين ، وسيظل قلة عند أسفل الصفحة الأولى ، إن القصص كانت تبدأ هكذا وتمضى بهذه الطريقة عندما كانت (مسز رادكليف) (١) تكتب ، أو (سكوت) (٢) ولكن ليس من الممكن أن تبدأ هكذا اليوم ، وأشك فى أن أحداً — اللهم إلا إذا كان طالباً مضطراً — يقرأ اليوم هذه الفقرات عندما يطالع (سكوت) ، فالقارىء

(١) الميزان رادكليف (١٧٦٤ — ١٨٢٣) قصاصة كتبت كثيراً من قصص الحب والمغامرات ويتميز أسلوبها بآثارة الفزع وحس الاستطلاع عن طريق الأحداث «م»
(٢) السير والتر سكوت (١٧٧١ — ١٨٢٢) قصاص من أصل أيرلندى له أعمال أدبية كثيرة ويتميز بالقصة التاريخية «م» .

الفدائي يبدأ بالفصل الثاني، وعندما يصادف فقرات من هذا النوع فيها بعد ينفصلها ويلتقط الجزء الذي تبدأ القصة حركتها مرة أخرى. وهل يمكن للقارىء أن يتناول دون معارضة الفصل الأول من قصة «عودة المواطن» The Return of the Native (١) التي كانت مشهورة يوماً ما؟ أشك في ذلك. وعندما كنت في السكينة قال لى أساتذتى إن مثل هذه الأجزاء (تكييف مزاج) المشهد، أو (تخلق الجو). ولكن ما هو المزاج، وما هو الجو منفصلين عن الإنسان الذى يشعر بهما؟ وهذه الأجزاء ربما تكون مكتوبة بنثر جميل، وربما تتضمن معلومات طبوغرافية أو نباتية ذات سعة في العلم، وقد تتضمن تأملات عظيمة في سر الحياة، ولكنها ليست قصة بالمعنى الاصطلاحي. إنها لا تتحرك كما ينبغي أن تتحرك القصة لكي تقرأ بشغف، وهي ليست جزءاً من تكوين المشهد، كما أنها ليست مرتبطة بانفعالات الشخصيات. وليست أجزاء المجموعات المتقنة من الوصف هي وحدها موضع شك، فالفقرات العرضية بل حتى العبارات التي يهيئ القاص المشهد عن طريقها ويمنحه بها وجوداً مكانياً تتعرض لمخاطرة المزاوجة بين التخيل وإثارة مقاومة القارىء. فالقاص يغري دائماً بأن يكون رسام المشهد، ومصمم الديكور الداخلى، وصانع الثياب، ليظهر نفسه فناً في اللون والخط، وبخاصة لكي يظهر جزءاً من قدرته الفريدة على إيجاد ما يظنه تفصيلاً دالاً. وينحضع الهواة لهذا الإغراء، ولكنه أقصر طريق إلى الفوضى وانعدام الحيوية والإثارة. وقد احتجت (ويلا كاث) (٢) مرة على نوع من القصص كان ينبغي استبعاد التفاصيل الثانوية منه تماماً - «أثاث» الصفحة، وركام المسائل العرضية العديدة القيمة للتفاهات الطبيعية

(١) قصة لتوماس هاردى نشرت عام ١٨٨٨ م.

(٢) قصاصة أمريكية مشهورة (١٨٧٦ - ١٩٤٧) لها قصص ناجحة كثيرة

مثل (عزيزتى أنطونيا) ١٩١٨، (امرأة جائعة)، نالت جائزة بولتزر على روايتها

(واحدة منا) ١٩٢٢ م.

أو الذاتية التي أثقل بها المشاهد في أكثر من موضع . وتتجه القصة الحديثة إلى بحث هذا النوع من القصص ، ولكن ليس بالصورة التي هو جرم على أساسها . وذلك لأن الأثاث مثلا عديم القيمة حين يكون جامدا فحسب ، وقد يصير ديناميكيًا (متحركًا) وعندئذ يكون قيما بتحقيق معنى انفعالي في القصة .

إن المشكلة معقدة بسبب حاجات القارئ ، فالمشهد ينبغي أن يحيا من أجله ، ولا يمكنه ذلك إلا إذا كان متضمنا لحقيقة في مكان ما . قد تكون حقيقة جغرافية أو معمارية أو حقيقة ذاتية .

وينبغي أن تكون لدى القارئ طريقة ما ، ليجلو لبصره شخصيات تملأ المنظر الخلفي للقصة ، وهو لا يستطيع قبول الأصوات المجردة تحدث في الخواء ، والمشهد لا يمكن أن يكون دائما مجرد حوار موجه له ، بل لا يمكن أن يوجد مشهد ممتد ليس فيه إلا هذا ؛ إذ ينبغي أن يوجد شيء ليراه ، بل من المهم جداً أن يوجد شيء يحسه في محيط ما ، ثم إنه لن يستفيد إذا أعطى الكثير ، وما يعطى له ينبغي أن يكون من نوع خاص .

وعلى هذا ينبغي أن تكون أوصاف الشخصيات غير ثابتة ؛ فقد يستطيع عميل المخابرات أن يكون صورة بصرية لشخص مشكوك في أمره من مادة مكنوبة على بطاقة في مركز القيادة ، ولكنه أخصائي ، في حين أن القارئ العام ليس كذلك . والقاص الذي يخبرك أن (إيمي لو) طولها خمس أقدام وتزن مائة وأربعة أرطال ، ومحيط خصرها ست وعشرون بوصة ، وتلبس حذاء مقاس رقم ٦ ومحيط العقبين ثلاث بوصات ، وتلبس رداء أخضر ذا شريط أصفر يحلى جيبيين مستطيلين كبيرين ، وترتدي منديلا للرأس منقطا تربطه تحت ذقنها ، وشعرها يشبه الذهب الإبريز عندما تنعكس عليه أشعة الشمس . أما عيناها فتشبهان غمام الوداي في صباح يوم من أكتوبر ،

وركتائنا مستديرتان مثل بدرى تمام من رخام ولكن بهما نونتان (١) كأن
ملا كما قد قبل الرخام فى موضعهما. مثل هذا القاص لا يحدث تأثيراً معيناً ،
بل يفسد التأثير الذى يكون فى نفس القارىء . ولو أنك قابلت (إيمى لو)
فسوف تلاحظ على أحسن الفروض شيئاً أو شيئين من هذه التفصيلات
للوهلة الأولى ، وتحتاج إلى وقت للملاحظة الباقى ، على فرض أنك سوف
تقابلها أصلاً من الناحية الواقعية . ومثل هذه المادة فى القصة تكون خامدة ،
ومن ثم فهى معوقة ، إلا إذا كانت معرفة أن مقدار استدارة العقبين ثلاث
بوصات ، أو أن العينين فى لون الغمام يحقق معنى انفعاليا بالنسبة لإحدى
الشخصيات . وشيئاً بذلك إحصاء الأشياء الموجودة فى منظر طبيعي ،
أو فى حجرة ، فهو يتطلب من القارىء أن يلاحظ أكثر مما يحرص على
ملاحظته لو أنه كان يشهد المنظر بنفسه . فالعين ترى والعقل يسجل بضعة
أشياء فقط فى اللمحة الأولى ، ولا بد من وقت واهتمام خاص إذا كان ينبغى
ملاحظة الأشياء الباقية . والقارىء الذى يطلب إليه تجميع أعداد من
التفصيلات غير الطبيعية ينفر من القصة ، فإذا اعتبر القاص هذه التفصيلات
شيئاً مهماً فإنه يكون ذكياً لو أشار إليها ضمناً فى موضع من الموضع ، وبطريقة
غير مباشرة بقدر الإمكان ، وباعتبارها نتيجة للحدث أو الانفعال فى
المشهد نفسه .

وهناك نوع من التفصيل الوصفى : كثيراً ما يتمسك به فى القصة يعتمد
على تكرار المعنى أو عدم ترابطه . فعندما ألف (مارك توين) ملحمةً ضمنه
أنواعاً مختلفة من النشرات الجوية ، وطلب من القارىء توزيعها فى أثناء
قراءة القصة تبعاً لإحساسه ، فإنه كان يقرر مبدأ ثابتاً . ومالم يكن الجو ،
أو التقويم ، أو الأوقات اليومية لها تأثير على الحدث أو الانفعال فى المشهد ،

(١) النونة — النقرة وهى التى يطلق عليها العامة اسم (الغمازة أو طابع الحسن)
عندما تكون فى الذن «م» .

فإنها تكون عديمة الأهمية ، ويكون في ذكرها نوع من الضرر يلحق القصة ، وشبيه بذلك الاهتمام بضجة جمع من الناس وألوانهم ، وتعاقب الفصول ، والأجسام الروحانية ، وصوت المطر في الليل ، وآلاف المواد الخلفية التي لا تبدو للناظرين ، والتي تفسح الطريق في خطورة لخواطر القاص الشعرية .

وشبيهة بذلك أيضاً المواد التي يتناولها القارئ على أنها بديهيات ، وهو ليس في حاجة إلى أن يعرف أن العشب أخضر ، أو أن السماء زرقاء . كما أنه يصدق أن الشخصيات ترتدى ملابس لائقة ، وتأتي بحركات طبيعية . ما لم يخبر بعكس ذلك . وسوف يدرك أن هذه الشخصيات حين تمضي من مكان لآخر تمشي على الأرض الواقعة بين المسكنين .

ولكن حين يوفق القاص بين تفصيلاته الوصفية وبين حاجة القارئ إلى التأثيرات البصرية ، ومتطلباته المنطقية والنفسية ، فإنه لا يكون قد رفع من شأن هذه التفصيلات . ولو أنقصت إلى أدنى حد ، واختيرت عن طريق اختبارات عمالية ، فإنها تظل جامدة مادامت تعتبر إخبارية بالنسبة للقارئ . وهي نوع آخر من أنواع العرض ، لأنها تعرقل حركة المشهد وتذكر القارئ بآلية القصة . ولكن إذا أعطيت معنى أو مغزى أنفعالها بالنسبة للشخصيات فإنها تتضمن حركة — إلى جانب مهمة إخبار القارئ — وتكون داخل المشهد ، وتحول من الوصف إلى التجربة ، وتزيد من إدراك القارئ وحكمه على الشخصيات ، باعتبارها مكونات حياة هذه الشخصيات .

وتبين لنا فقرة مشهورة من قصة «العلامة الحمراء للشجاعة» (١) The red Badge of Courage وهي قصة طريفة مكتوبة بعناية — هذا المبدأ عملياً .

(١) قصة لستيفن كرين عن الحرب الأهلية الأمريكية ، صدرت عام ١٨٩٥ م .

ذلك أن (هنرى فلينج) الصبي الذى كانت انفعالاته فى المعركة موضوع القصة قد هرب من خط النار . وظل فترة فى صحبة رجل جريح لم يلبث أن مات .

« لقد انتصب واقفاً الآن ، واقترب ، وحدق فى الوجه المصفر ، وكان الفم مفتوحاً والأسنان تبدو وكأنها تضحك » .

واستطاع أن يرى حينما انحسرت حاشية السترة الزرقاء عن جسده — أن جنبه يبدو كأنما نهشته الذئاب .

واستدار الشاب فى غضب طاغ مفاجئ . ناحية ميدان المعركة ، وهز قبضته ، وبدأ كأنه سوف يطلق خطبة .

« الجحيم »

وتلونت الشمس الحمراء فى السماء كأنها رقاقة مستديرة .

والمادة الوصفية حتى آخر سطر فى هذ الفقرة تبرز بالحدث فى المشهد ، ولا يمكن أن تنفصل عن تطور الحكاية . وهى تستمدقونها الوصفية من حقيقة كونها جزءاً من الحكاية التى تبين كيف « يرى » المشهد ، وكيف يتجاوب معه . وعبارات « المصفر » ، « تبدو وكأنها تضحك » . « كأنما نهشته الذئاب » تصور هنرى فلينج ذاتياً بينما تقدم المشهد . وهكذا تستحوذ على القارئ بكليهما . والسطر الأخير تشبيه حتى متحرك حتى ليصبح شيئاً ثابتاً فى المختارات الشعرية . ولكنه يصبح من العبارات التى تدعو للغيظ والتخاذل لـ أنه كان مجرد تفصيل سردي يحشى به الكلام لذاته . وبدلاً من أن تقوم الصورة بمهمة إخبار القارئ ومساعدته على الفهم ، تعبر بطريقة توافقية عن الإدراك المفاجئ . هنرى بالنسبة للعالم الخارجى فى لحظة شعور حاد ؛ بعد رعب الفرار ، وفزعه من موت رفيقه . وبهذا نرى الصورة قد تشبكت بفراره وفزعه ، وهى تعبر عن انفعاله كاملاً . كما أنها تصف المشهد ؛ إنها تجعل القارئ عميقاً فى إدراكه لهنرى فلينج .

والقصور الذاتي للتفاصيل الوصفية يمكن التغلب عليه بتقديمها الانفعال من خلال المشهد : وتلك العبارة التي قالها (ستيفن كرين) (١) إنما هي ذات حد تكتيكي . وهناك حد آخر يؤدي إلى نفس النتيجة يمكن رؤيته في قول (جويس) : كان متائق العينين . وكانت جمجمته الضاربة إلى الحمرة ، والقريبة من مصباح المكتب ذي الغطاء الأخضر ، قد سمعت إلى الوجه الملتجى ، والذي يبدو من خلال الظل المعتم الخضرة كأنه طبيب مبارك النظر والجمجمة، وعينا (جون ابلنجتون) قد شاهدها جميعا (ستيفن يدالوس) وقد امتزج العرض بسوداوية وضيق حالة (ستيفن) الراهنة . وتتضمن الجملة الوظيفية التكتيكية لتقديم (جون ابلنجتون) للقارىء . ولكن وظيفتها الوصفية قد مزجت بمهمة انفعالية . فهي تتحرك متوافقة مع انفعال (ستيفن) وتحمل القارىء معها على طول المدى .

واللزمات الوصفية التي تقوم في كل صفحة تقريبا تتفق جميعاً مع هذه الحدود . ولكن الأساس فيها يتطلب منها : لكي تكون مؤثرة ، ينبغي أن تكون مهمة بالنسبة للشخصيات . أما الوصف الذي لا يمتزج بالقصة فهو دائماً يتهدد إدراك القارىء وتصديقه . ولكن عملية الإخبار والمساعدة الحسية التي ينتظر من الوصف تقديمها ، ربما تكونان لازمتين للقارىء . وذلك لأن الشخصية في أثناء حركتها ، والجوار نادراً ما يكفيانه طويلاً ، إذ لا بد أن يمثل القصة ؛ وهو يرقبها في إطار إشارات حسية وذاتية . والقاص الماهر يحكم نفسه بهذه الحدود ويحل المشكلة عن طريق الاحتفاظ بالتفاصيل الوصفية في دائرة احتمال القارىء ، ومحاولة كلما أمكنه ذلك بأن يجعلها ليست مجرد مواد مساعدة وإخبارية فقط ، بل أن تكون جزءاً من الحركة الانفعالية في القصة .

(١) قصاص أمريكي (١٨٧١ — ١٩٠٠) أهم قصصه « العلامة الحمراء للشجاعة » التي مرت بنا « م » .

وفي بعض الأحيان يتحول الوصف إلى نوع من التلخيص أو التحليل للشخصية لمعاونة القارئ ، فهناك شيء خطير كان على وشك الحدوث (فرانشيسكا) الحب ، والعذاب ، الخوف لقاء سوف يغير حياتها ، وتتابع الأحداث سوف يكون مدارا في تجربتها - والقارئ ينبغي أن يعرف سلفا ما الذي ترسمه لها مجموعة الدوافع ، والسمات ، والتجربة المبكرة ، ليواجهها عندما يراها تتصرف في الحال . بل لعل شيئا يحدث فيجعل (فرانشيسكا) تتصرف استجابة له وينبغي أن توضح للقارئ بعض الظواهر المعينة في حالتها الذهنية . وإلا فسوف يتحير ، أو ربما يفكر في أنها قد تصور تصويراً غير دقيق ، ولهذا يضطر القاص أن يتجاهل كل أهدافه فترة من الوقت في سبيل إلقاء الضوء على (فرانشيسكا) .

وعندما يفعل ذلك يعوق الحركة في القصة ، وطبيعة إساءته لها ينبغي أن تكون واضحة الآن : فأى شرح يعتبر أسلوباً وصفيّاً بغض النظر عن كونه موضوعاً بدقة ، في عبارات بأسلوب الشخصية . والحقيقة أنه كلما كان الشرح موضوعاً في عبارات دقيقة ، فإنه يكشف دور المؤلف في تحريك حبال الدمي . وأثر ذلك يماثل الخرج الذي يحدث في المسرح حينما ينزل الممثل إلى صف المصاييح عند مقدمة المسرح ويحدث نفسه عن دوافعه . وهي حيلة يستخدمها الكتاب المسرحيون اليوم عندما يكتبون مسرحية هزلية أو خيالية . والمشاهد الحديث يعارض شرح (إياجو) (١) لنذالته ، كما أن القارئ الحديث يشعر بالضيق عندما يقوم القاص بشرح مثل ذلك له .

ويمكن تقديم أمثلة كثيرة . ولكن يكفي اثنان منها : — الأول فقرة من « الإخوة كارما تروف » سوف تبين هذه الشخصية تعمل ، بتحويل

(١) شخصية أساسية في مسرحية (عطيل) لشكسبير « م » .

طفيف من الوصف الخالص . فالمظهر الحى (ديمترى فيدروفتش) قد وصف . على حين تمضى الفقرة فى وصف عالم : « إنه حتى عندما يكون مضطرباً ويتعلم فى كلامه ، لا تتم عيناه إلى حد ما عن حالته . بل تنان عن شىء آخر . إنهما تسكونان بعيدتين تماماً عن مجانسة ما حدث له . » وإنه لمن الصعب التنبؤ بما يفكر فيه ، هذا ما يعلنه أحياناً أولئك الذين يتحدثون إليه والذين يرون فى عينيه شيئاً من الشجى والضجر تدهشهم ضحكته المفاجئة التى تنقل المشاهد إلى أفكار مرحلة بهجة فى نفس الوقت الذى تبدو فيه عيناه كئيبتين » .

ليس هذا هو مظهر عيني (ديمترى) فى المشهد الحالى ولكنه رمز لمظهره العادى الذى يوصف هنا ليعبد القارىء لفهم وقبول سلوكه فيما بعد . ونجد فى كل فصل تقريباً يكتبه (هنرى جيمس) قدراً معقولاً مخففاً من نوع هذا الشىء نفسه . والفقرة التالية مأخوذة من قصة (صورة سيدة) (١) .

« لا بد أن (إيزابيل) قد صدقت ذلك ولم تكن بعيدة عن الحقيقة . لقد فكر طويلاً فيها ، وكانت دائماً ماثلة فى خاطره . وعندما تصبح أفكاره عبثاً ثقيلاً عليه ، يصبح وصولها المفاجئ — الذى لا يعده بشىء ، ولكنه يعتبر هدية كريمة من القدر — مبعث حياة وقوة لأفكاره ويمنحها أجنحة تحلق بها . لقد استمر (رالف) المسكين طوال سنوات غارقاً فى سوداويته . وكان مظهره عادة كئيبة ، وكأنه يعيش تحت ظل سحابة داكنة . وقد تزايد قلقه على والده الذى بدأ دام النقرس — وكان محصوراً فى ساقبه حتى الآن — يسرى إلى مناطق أخرى أكثر خطورة . وكان الرجل العجوز شديد المرض فى الربيع . وأسر الأطباء إلى رالف أن أى هجوم آخر للمرض سوف يكون

من الصعب التغلب عليه . وقد بدا الآن متخففاً من الألم ، ولكن (رالف) لم يستطع أن ينفي من فكره الشك في أن ذلك ليس إلا حيلة من العدو الذي يربص به ليخطفه .

هذه هي البداية فقط لفقرة طويلة مثقلة بنفس النوع من المعلومات ، والتحديد والوصف ، والتحليل . وقد قصد إلى تمييز المكونات المختلفة لشخصية (رالف) وحالته الراهنة ، وكشف كل العلاقات المعقدة ، والتكيف الخفي ، والظلال والدرجات الدقيقة للشعور التي تجعله يتصرف بطريقة معينة ، ويستجيب بطريقة معينة لما يفعله الآخرون ، ولكن هذا التحليل (والنوع البسيط قد عرض في النص المقتبس من « دستوفسكي ») يعتبر عبئاً ثقيلاً على القارئ . وكل هذه التميزات التافهة تستهدف شيئاً سوف يحدث فيما بعد ، وليس شيئاً يحدث الآن . إنه تقرير غير مباشر ، لم يوجد لقيمه في نفسه ، بل لاعتماده على شيء آخر سوف يأتي . إن هذه التميزات خامدة لأنها ليست الشيء الذي يحدث ، وليست الحدث ، وليست الانفعال المحسوس . وإذا استمرت فترة طويلة — كما نرى في قصص هنري جيمس الأخيرة — فإنها سوف تغمر القارئ في مستنقع راكد من التفاصيل الثانوية التي يكون الشيء الجوهرى ملحقاً بها ، في حين تكون حقيقة القصة غائبة تماماً

ونلاحظ أنه ما من أحد يوجه ملاحظته إلى عيني (ديمتري) إذ يكون القارئ حاضراً ، فهي ملاحظة عامة ، أو ملخص ملاحظات يضعها القاص باعتبارها تقريراً . وشبيه بذلك مرض والد (رالف) الذي حدث في الربيع الماضي ، وخشية (رالف) من معاودته له ، إنه تلخيص حالة يستعان به لأداء المزيد ، والقارئ مطالب بالاستسلام للمزيد ، ما الذي نعلمه حقيقة — عن (ديمتري) أو (رالف) ؟ ما مدى احتمال أن نضع في أذهاننا التلخيص المبسط (لدستوفسكي) أو المعقد (لهنري جيمس) عند ما تقع الأحداث

حقيقة لمن كتبت من أجامهم ؟ إن تكرار مثل هذا النوع من الأسئلة ربما يجعل هناك رصيذاً ينفع القارىء عندما يقع الحدث حقيقة ، ولكنها قد تتعب القارىء قبل أن يصل إليها . وعلى أية حال فنحن بعيدون جداً عن راحة العطر الرخيص في مناجاة (مولى بلوم) لنفسها . وما من شك في أن مثل هذا التمييز ، والتحديد ، والتحليل ، والتلخيص أو ما أشبه ، مسألة ضرورية ، والمشكلة لا يمكن تجنبها ، فالقاص لابد أن يعانيها في كل صفحة تقريباً ، وكل فقرة يكتبها من التحليل ، أو من عمل الشخصية يمكن أن تعتبر تهديداً لما يحدثه من تأثير ، لأنها توقر الحركة في القصة وينبغي أن يكتبها وهو مدرك تماماً للخطورة التي يتعرض لها . وإذا استغرق فيها طويلاً فإنه سوف يدمر التخيل ، ويخسر بعض تقبل القارىء لما يقرأ . أما تساؤلنا إلى أى مدى يمكن أن يطنب فيها وهو آمن ، فهذا أمر يتوقف على مهارته ، فهناك دائماً مصادر البلاغة ، وهي في الحقيقة مساعدة ماثلة دائماً عندما يخاطر في أى نوع من الجهد التكنيكي . ففي استطاعته أن يلطف من خوف القارىء ، أو يؤجل لحظة الإشارة عن طريق دهاء الأسلوب وتعدد مزاياه ، ويكون هذا الوقت — شأن أى لحظة مخوفة بالمخاطر — مناسباً لجذب انتباه القارىء إلى روعة أسلوبه ، ولطالما حوت الحكم أقوالاً رائعة ، ولذلك يستطيع القاص أن يبذل جهداً آخر بأن يجعل فقراته التحليلية قصيرة ، وأن يربطها بالمشهد في دقة حتى تبدو غير منفصلة عنه ، ولكن أكثر ما يعول عليه أن يقوم بتحويلها إلى أقصى ما يمكن أن تحول إليه ، لكي يجعلها ليست مجرد تحليل إخباري ، بل لتكون جزءاً من الحركة الأساسية في المشهد . ومثل هذا التحليل المقتبس من (هنرى جيمس) لا يمكن تحويله كلية ، واستخدامه دون تحويل أمر لا يمكن تجنبه دائماً ، ولكن النتيجة المعتادة نوع من المصالحة .

فالقاص يتجنب استخدام مثل هذه المادة كلها أمكنه ذلك ، في حين

نراه في موضع آخر يركز عليها بقوة رئيسية ليخفي المادة الوصفية ، أوليربط
— على الأقل برباط واه — بينها وبين المشهد الحقيقي .

وكان (جورج م . كوهان) يقول عن مادة مشابهة في الدراما :
« لا تخبرهم — أرى » . وهذا المبدأ ينطبق أكثر على القاص الذي ينصرف
جهده للإخبار بقدر ما تسمح به الظروف ، ليظهر أن ما ارتآه هو الأساس ،
وليجعل ما قدمه ينم عن الباقي .

وهناك طريقة في القصة تسكفل تجنب التحليل تماما عن طريق نقله من
القصة إلى القارىء . ففي قصص (همنجواي) مثلا نجد أن ما تفعله
الشخصيات وما تقوله قد اختير بعناية شديدة ، وكذلك الصور التي تضمها
طريقة الكشف في حد ذاتها تجعل القارىء مضطرا إلى استخراج الدوافع
من ورائها من خلال الحدث نفسه . فأنفعالات (جاك) و (ليدى آشلي)
في قصة « الشمس تشرق ثانية » لم تحلل قط ولم تقرر ؛ فكلاهما فعل ما فعله
لأنهما أحسا الانفعالات التي سوف ينساق إليها القارىء لينسبها إليهما .
وكثير من القصص الحديثة تحاول أن تضطر القارىء إلى تحليل سلوك
الشخصيات لكي يمكن فهم دوافعها ، ولكن هذه الطريقة لها حدود واضحة .
فمن الممكن أن تكون مؤثرة بالنسبة لأي شخصية في الفقرات القصيرة أو في
الانفعالات ، أو الدوافع غير المعقدة ، ولكنها لا تكون مؤثرة في خلال
الفقرات الطويلة ، أو في قصة كاملة إلا بالنسبة لشخصيات نجد أن حياتها
الداخلية ودوافعها ، وأفكارها ومودتها ، وشكوكها وخوابرها وعاداتها
وجبريتها بسيطة وأولية ومحدودة .

إن الجنود والشوار والمسلحين ، والسكاري المغتربين ، ومصارعي
الثيران و (الفيندريين)^(١) المعاصرين الذين يتناولهم (همنجواي) يمكن

(١) نوع من البشر وجدت بقاياهم لأول مرة عام ١٨٥٧ في كهف في نيندرثال
وهو واد بين (سالدوف والبرفك) « م » .

ان يقوموا كاية بهذه الطريقة ، وذلك لأن انفعالاتهم بسيطة تدل مباشرة على سلوكهم ، ولكن إذا استخدمت هذه الطريقة في شخصيتي (هنري جيمس) « رالف ، و « إيزابيل ، فسوف تكون النتيجة كأنها مشاركة في التأليف بين (همنجواي) و (جيمس ثربر) (١) . ومن الطبيعي أنه يمكن — مع مثل هذه الشخصيات — تجنب التحليل تماماً بالتقديم المباشر الإدراك والانفعال ، وهو نوع من التكليف الملائم للشعور المتدفق في (أوليس) ، وعلى أية حال فإن هذه الوسيلة محدودة بطولها ، ومقدارها ، وتفصيلها اللانهائي . ولو خففت كثيراً فسوف يدخلها التحريف . والطريقة التي تحتاج إلى ثمانمائة صفحة لتقدم بطريقة جزئية أحداث ما يقل عن أربع وعشرين ساعة في حياة ثلاث شخصيات ، ينبغي أن تستخدم اقتصاداً في قصة تدور حول عشرين شخصاً وتستغرق نصف قرن .

والقاص الماهر يعتمد على مزيج ملائم لطرق متعددة ، حسب حاجة عمله ، كما يعتمد على قوة احتمال القارئ التي يحاول أن يزيدها بجميع الوسائل التي يملكها . وفي بعض الفقرات سوف يتجنب التحليل باستخدام تكتيك سلوكي ، وفي غيرها يستخدم نوعاً من العرض المباشر ، أو التداعي الحر . وسوف يكون تحليله بطريقة مباشرة ، أو باستخدام نوع من الحيل إذا اضطر إليها .

وعندما يفعل ذلك فإنه سوف يقضي على التحليل بتفصيلات أخرى كنوع من الحيلة لجعل المشهد متحركاً ، ويجعل الشخصيات يحلل بعضها بعضاً أمامه ، لو أمكن ذلك بطريقة مقنعة ، على أن يصل — بقدر ما يستطيع — كثيراً من مواد تحليله بالحركة في المشهد ، جاعلاً كل مادة تتضمن كثيراً من الدلالات بقدر الإمكان .

(١) قنان وأساس أمريبي (١٨٩٤ — ١٩٦١) له نتاج قصصي غزير مهم .

وأهم من ذلك كله أنه سوف يستفيد من مقدرة القصة على الحركة في أكثر من مستوى في وقت واحد . والحدث الرمزي يحل نفسه ، وهو بالإضافة إلى ذلك مُركز عظيم . فالآثار البسيط الصنع نافع تماما ، وقسوة (هارى) الوسيم على (برثا) الجميلة في مشهد مؤثر لا يتطلب تحليلا لو أن القارئ قد رأى (هارى) وهو ينزع جناحي ذبابة في صفحة ٥٠ من القصة ، ولو أن الأفعال المشابهة الكاشفة قد تتابعك على فترات . وفي مستوى أعلى للقصة ، أرقى من (هارى) و (برثا) يصبح مثل هذا التوقع والتهيؤ النفسى طريقة أساسية .

والأفعال المعقد — وهو حدث ينتج عن دوافع مختلطة — يمكن فهمه بسرعة ، لو أن مكوناته ظهرت في وقت مبكر بصورة مبسرة على أنها جزء من التطور الطبيعي للقصة ، ويفهم القارئ عمل الطاقات لو أنه ألف شكها وتطورها ، كما أنه لو كانت لديه مواد ثابتة كافية ليقيم منها أساسا ، فهو لا يحتاج إلى صورة مطبوعة لكي يفهم معناها .

المادة والزمن

إن حدود القصة شديدة الغموض ، حتى إن أحداً لم ينجح فى تحديدها . ولا ينبغى أن نستغرب لو أن عنصر أو أكثر من عناصرها قد كثر بحثه على حساب العناصر الأخرى ، أو إذا كانت المادة البعيدة عن حدود القصة أيا كانت هذه الحدود — توجد فيها أحياناً مماثلة للقصة . وكل فكرة أو موضوع تقريباً وكل رأى ، مهما يكن مجرداً ، يمكن أن يزود بقوة تصويرية عن طريق تحقيقه ، مثل تجربة الشخصيات المتخيلة ، أو بإظهار أنه سوف يفسر السلوك مثلاً . وأكثر المواهب تواضعاً تكفى لطرح نظرية الحركة الكوكبية ، أو مستقبل الصالح العام للدولة ، أو إخفاق الحضارة ، أو تسمم الفيروسات المصفاة ، وذلك فى صورة حكاية خرافية حيث نجد (جيرالد) الشيوعى السابق ، و (ناتالى) أزمة العالم الغربى ، والطفل (الواز) الانحراف فى مدار نبتون . إن عصرنا قد ازدهر بأمثال هذه القصة ، وإذا جالت بخاطرنا فكرة واحدة كالثورة مثلاً ، فكم من قوى ضدها اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، أو دينية ، أو فكرية ، أو أخلاقية ، أو تعليمية أو صناعية ، كانت لديها شخصيات عديدة الحياة ، ولكنها ثارت فى القصص التى قرأتها ؟ إن كثيراً من القصص التى تكشف الفضاء فى أوائل القرن التاسع عشر كانت حكايات ساذجة عن رجل الأعمال الفظ ، والذكى الحساس .

وجميع القصص — خاصة التى أطلقنا عليها اسماً غريباً : حركة البروليتاريا — كانت حكايات ساذجة عن الذكى الحساس ، والتضامن والفجر الأحمر العظيم . وكثير من القصص فى كل الفقرات والحركات إنما هى حكايات

ساذجة . وذلك لأن إعطاء الأفكار وجه شبه بالقصص أسهل من أن تحول ما يحمله العقل والقلب من معاني الأفكار إلى قصة ، لكي تكون القصة صادقة التجربة بالنسبة للقارىء . وجميع القصص من الوجهة العملية — سواء أكانت خرافات بدائية مثل مواظ Gesta Romanorum (١) ، أم عميقة تقوم على سير الرمز اللاواعى — لا ينبغي أن توضع فى العالم الحسى المؤلف فحسب ، الذى تحاول كتاباتنا الوصفية الإشارة إليه ، بل توضع أيضاً فى قلب الأمور العملية .

وينبغى أن تحصر الشخصيات وتكيف بالممارسة العادية للعمل ، والانتقال والعقيدة ، والطب ، والسياسة ، وعدد آخر كبير من القوى وأوجه النشاط التى تجابه كل فرد . والسلوك الصحيح لهذا الحصر وذاك التكيف يمكن أن يصبح على جانب كبير من الأهمية فى القصة .

وبناء على ذلك ينبغى أن يزود كل قاص القارىء بمعلومات متوالية . فإذا تداخلت حياة (جون) أو (إيزابل) مع الكنيسة الأسقفية البروتستانتية ، أو مستشفى البلدية ، أو معمل سبرنجفيل لسك المعادن ، فإن القارىء ، ينبغى دائماً أن يعرف شيئاً يرتبط بطقوس دفن الموتى ، أو سلوك اجتماعات الأبرشية والنظام المتبع فى معمل التحليل ، أو قواعد استخدام المسكنات ، أو عمل روافع السقف . وأسلوب (جاك هاركواى) فى القصة يزيد قليلاً عن كونه سرداً فى شكل قصصى لعمليات صناعة الصلب .

والقصة الاجتماعية تكون دائماً مجرد استخبار فى شكل قصصى عن تجارة ، أو مهنة ، أو درجة اجتماعية ، وكثيراً ما أثرت أنواع من الرعاية الطبية السامية قصة من الأنثروبولوجيا (علم البشر) الاجتماعية ، تكون

(١) مجموعة قصص باللاتينية يرجع بعضها إلى أصول شرقية ، وهى تصور الفروسية وأساطير القديسين طبعت لأول مرة عام ١٧٤٢ م .

بمثابة دراسة بأسلوب قصصى تبين كيف يكون مجتمع الحفارين ، أو أهل جورجيا الريفيين أو المعمدانين . أو عمال الحصاد المهاجرين ، أو بائعى الخضّر ذوى الأصل اليابانى . وكيف يعقدون زيجات من الأبعاد ، ويسترضون آلهتهم .

وينبغى أن تهبأ المعلومات حتى فى أكثر القصص صنعة وتعقيداً ، وحتى لو أشارت فى أى موضع مجرد إشارة إلى عملية الخمر أو صناعة الصاب . وتكون المعلومات أحياناً مركز إدراك القارئ . للدراما ، بل ربما دارت الدراما حول محورها ، ولكن القصة لا تلبث طويلاً حتى تنقبل الأصول التكنيكية المتحررة التى اعتمدت على خلاصة المعلومات أو المقالات الوصفية التى لا بد أن يرجع القارئ إليها تجربة شخصياته .

لقد أفسحت المجال لمثال واحد ، ومن الأفضل بحث المعلومات المتخصصة التى لا بد أن تتناولها القصة التاريخية . لقد كان (كوبر) منذ قرن مضى حراً فى حشد قصصه بشروح مطولة للحياة فى مناطق الحدود ، والاقتصاد وبحوث عن أهمية المناخ والجغرافية وملاحظات للأحداث التاريخية وتحليلاً للحملات العسكرية ، وانتقادات الإستراتيجية ، وأحاديث عن صناعة الخشب أو القرصنة أو الملاحة ، أو ملكية الأرض المجهولة . وكثير من هذه الفقرات المبتوثة ممتازة فى ذاتها بحيث يستطيع الناقد بسهولة أن يختار من قصص كوبر نخبه من الكتابات عن معارك البحر ، أو الظروف الاجتماعية فى منطقة الحدود ، أو تاريخ نيويورك ، مما يكون أصول كتاب . وفضلاً عن ذلك نجد كثيراً منها ضرورياً لفهم القصص ، فالحدث فى قصة «الرواد (١) The Pioneers» مثلاً تجده محيراً غير واضح ، لو أنك قرأته — كما يفعل عادة القارئ الحديث — دون قراءة التعليقات التاريخية المتناثرة فى خلاله .

(١) قصة لكوبر صدرت عام ١٨٢٣ وتدور حوادثها فى أعقاب الثورة الأمريكية .

ولكن القارىء الحديث يتجاوز عن التعليقات ، وقد رأينا أنه يتجاوز عنها لسببين :

الأول أن هذه الفقرات خارج القصة وليست داخلها ، والثانى أنها جامدة وليست متحركة وقصص (مارى جونستون) (١) تأتى بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن ، ومع ذلك تحتوى على قدر معين من المادة التاريخية بلا تحوير ، ولكن نسبتها أقل بكثير مما نجده فى قصص (كوبر) .

وقد واجهت الأنسة (جونستون) الحاجة نفسها لإخبار القارىء بالقوى التاريخية والظروف التى تؤثر فى حياة الشخصيات ، ولكن فيما عدا هذه الكمية الضئيلة من الحشو ، نجد الأصول الفنية للقصة لم تجز لها طويلا المضى فى إخبار القارىء بما يترأى لها ، أو بتدخلها الشخصى ؛ فقد أدخلت بعض المعلومات التاريخية القليلة الصادقة ، ثم كتبت على الأساس الذى تقودنا إليه كل تساؤل اتنا ، ذلك أنها صاغت المعلومات بطريقة درامية فى صورة سلوك وانفعال . وبما لا شك فيه أن القارىء الحديث يشعر بعدم رضائه عن كثير من قصصها ، وأسباب عدم الرضا تلقى ضوءا على مشكلة الإخبار كلها .

ولنأخذ مثلا قصة الأنسة (جونستون) : « الدوران الطويل » (٢) وموضوعها الرئيسى يدور حول حملات وادى (شناندوا) التى قام بها جيش (جاكسون ستونوول) (٣) .

لقد تناولت تلك الحملات بدقة بالغة ، حتى إن القصة تتضمن تاريخها

(١) قصاصة أمريكية (١٨٧٠ — ١٩٣٦) تدور معظم روايتها عن فترات مختلفة من تاريخ فرجينيا ولها قصة مشهورة عن الحرب الأهلية الأمريكية باسم « ونف إطلاق النار » « م » .

(٢) صدرت عام ١٩١١ وموضوعها الحرب الأهلية الأمريكية « م » .

(٣) أحد قواد المتعاهدين واسمه توماس جوناثان جاكسون (١٨٢٤ — ١٨٦٣) وقد أطلق عليه اسم جاكسون ستونوول لبقائه مع فرقته فى موقعة (بول ران) الأولى وكسب شهرة واسمة فى موقعة (شناندوا) عام ١٨٦٢ « م » .

الحربى موثوقا به. وعلى الرغم من أنها قصة إلا أنها ينبغي أن تزود القارئ بمعلومات عسكرية حقيقية ، وقد اعتادت أن تفعل ذلك عن طريق رواية الأحداث التى تنخلل حياة شخصياتها . وهناك مجموعتان رئيسيتان من الشخصيات : الأولى تتألف من المدنيين خلف الخطوط . والثانية مجموعة الضباط والجنود فى الجيش . ونستطيع أن نتبع الخطوط الرئيسية للتاريخ الحربى بمعرفة ما حدث لهؤلاء الناس ، وفيم كانوا يفكرون ، وبماذا كانوا يشعرون فى القصة ذاتها . ولكنها لم تكن راضية عن الخطوط الرئيسية فى ذلك التاريخ ، ولا عن ميزة وجود شخصية رئيسية (لم تعد الآن ميزة بالنسبة لكتاب القصة التاريخية) كانت لحسن الحظ ماثلة فى كل مشهد لاي حدث عسكري هام . وكان عليها أن تجمع كل شيء : كل المناوشات ، كل تحركات الجيش ، كل خدمات التموين والتنسيق والمخابرات ، كل مظاهر الحياة المدنية التى تأثرت بالحرب . ولهذا ففى تستخدم حيلة فضولية طليقة الحركة . ومع تمسكها بالمبدأ الدرامى استغرقت المعركة بأكملها والانسحاب بمشاهد الحركة والانفعال ، ولكنها لم تستطع أن تفعل ذلك إلا عن طريق صياغة كثير من المشاهد صياغة درامية فى أشخاص الغرباء ففى تتحرك من طرف إلى آخر ، ومن المقدمة إلى المؤخرة لا بسبب متطلبات حياة شخصياتها ، ولكن لمجرد وصف المعركة وصفا شاملا ، وبذلك يجد القارئ نفسه ماثلا فى الغارات والهجمات ، والهجمات المضادة ، والدوريات الاستطلاعية ، مما قد لا يكون له أدنى اتصال بخبرات الشخصيات . وينبغي التأكيد من أن لهم شركاء فى الإنسانية ، ولكنهم دخلاء ، بل ربما يكونون أحيانا بلا شخصيات فى القصة ، فهم مجرد رموز متحركة لشجاعة التعااهدين فى الحرب الأهلية تمثل مشاهد الحرب لكى يراها القارئ جميعا ، أو لعله يجد نفسه — وقد فرغ لتوه من مشهد يعتبر جزءا أساسيا من القصة — قد انتقل عبر فرجينيا إلى كوخ حيث يوجد بعض الذين لم يره من قبل ، وان يراهم مرة أخرى . والسبب ببساطة أن التاريخ يتطلب

مثالا نادرا للشجاعة والتضحية بالنفس في سبيل التعااهدين .

ومشاهد كتلك تنطبق عليها الألفاظ التي استخدمتها وهي الحركة والحدث والدراما ولكنها تثير القارئ لغرابتها ، إذ لا يجرؤ كاتب معاصر للقصة التاريخية على ممارسة هذه الحريات . ففي قصة (جوثري) (١) على سبيل المثال « السماء الواسعة » (٢) The Big Sky توجد مادة تاريخية ذات كمية مذهشة ، ولكن كل جزء منها يعتمد مباشرة على الفعل الذي تقوم به الشخصيات ولهذا التحم بالحدث حتى أصبح متكاملا .

ويمكن القول إنه فيما بين قصة « الرواد » و « الدوران الطويل » قررت القصة أن المعلومات التاريخية التي تتضمنها ينبغي أن تكون كأنها دراما . ومن الواضح أنه فيما بين قصة « الدوران الطويل » و « السماء الواسعة » قد تقرر تحويل المعلومات التاريخية إلى دراما حقيقة ، وثقل المعلومات عن طريق الحركة ليس كافيا ، بل ينبغي إخضاعها لتصبح جزءا من الحركة الرئيسية في القصة .

ومن ثم نقرر في وضوح أن المبدأ القصصى يبدو أنه يسعى إلى تنظيم كل المعلومات . وقلة من القصص في أيامنا هذه يدخلون أي نوع من المعلومات سواء أكانت محدودة أو دون تحديد . وكل واحد تقريبا يتناولها كما يتناول الوصف والتحليل . أي إنه يتناولها مثل الأمور الثانوية التي يجب أن يستعين بها ليشيع في القصة الحركة . ولكن كثيرا ما يفشل القاص في نقل العملية إلى النقطة التي يمكن للقارئ أن يتقبلها دون أن يلاحظ ما هو حادث فيها . فكثيرا ما نرى مشهداً ملائماً — ليس مكتوبا بقصد الاسترسال في القصة ، بل لتمكين الشخصيات من مناقشة مشكلات الإجراءات الدبلوماسية أو استخدام الاستربتوميسين في الأمراض الناتجة

(١) توماس أنستي جوثري (١٨٥٦ — ١٩٣٤) كاتب أمريكي أصدر عددا من القصص أهمها « رداء العلق » ١٨٨٣ والملك الساقط ١٨٨٦ والجوادر الناطق ١٨٩٢ وغيرها « م »
(٢) صدرت بعد وفاة مؤلفها عام ١٩٤٧ « م »

عن فيروسات، أو نظرية تنقل الأفكار، أو عجز الأمم عن مجاوبة التحدى التاريخى — وهو برمته معلومات للقارىء تساعد على فهم القصة .

ونجد فى القصة المشاهد الشديدة الإثارة ، والخطأ فيها — على الرغم من أن المعلومات الضرورية التى تتضمنها قد طرحت فى شكل قصة — أنها لم تمزج بالقصة . ومع أن هذه المشاهد قصة فى حد ذاتها إلا أنها ليست جزءاً من القصة الأساسية .

* * *

وفى القصص الأخيرة (لشروود أندرسون) (١) تميز أسلوب من الكتابة ثم شاع بعد ذلك . وأنا لا أشير إلى المشاهد الغرامية العارية التى انتقدت بشدة فى قصة همنجواى (سيول الربيع) Torrents of Spring ، بل إلى أحاديث النفس المتخيلة — عن الميلاد ، وأخوة الدم ، وميل الروح للأخوة ، والعذاب الناتج عن عجز العقل عن ملاحظة دوافعه العميقة ، والوحدة التى تسجن حياة الإنسان ، وعن عدد كبير من الأفكار الغامضة ، والتى كانت نامية من الناحية العاطفية . ومعظم القراء لا يجدونها سخيفة فحسب ، بل كثيرة ضارة ، وقد أزعجت عدداً من النقاد الذين لجأوا إلى سبل مختلفة من التحليل لوضعها فى صورة عقلية ، ولكن سرعان ما اكتشف عجزها الحقيقى عندما فحصت بطريقة فنية ، ومثل هذه الكتابات شاذة ، فهى غنية بالعاطفة بل هى فى الحقيقة تخلو من أى شيء إلا العاطفة ، وهى مادة من نفس نوع المادة التى تتكون منها القصة ، ولكن القصة لا تصنع منها .

(١) كاتب أمريكى (١٨٧٦ — ١٩٤١) وأهم قصصه « الرجال السائرون »

١٩١٣ و « ودون الرغبة » ١٩٣٢ « م » .

وطالما قورنت قصة « توماس وولف » (عن الزمن والنهر) بقصة (موبى ديك) (١) ، ولكن ينبغي أن نذكر في مجال المقارنة الحقيقية قصة « ملفل » الأخرى (بيدير) (٢) التي تتشابه في طابعها مع الكتابات ذات الانفعال غير المحدد . ولم يكن في استطاعة « ملفل » في ذلك الوقت أن يتم عملية التحويل الإبداعي ، وكان قانعاً بتعويض القصة بالبلاغة كما فعل (وولف) وهو في أسوأ حالاته ، كما يتضح من الفقرات التالية :

« ولكن كان هذا هو السبب في أن هذه الأمور لا يمكن نسيانها — لأننا ضائعون ، عراة ، وحيدون في أمريكا ، تنحن علينا سماءات ضخمة قاسية وجميعنا مسيرون إلى الأبد ، وليس لنا مأوى . ومع ذلك فما نذكره جيداً ليس البطء ، أو التقطير الرملى الدقيق للأبام التي لاحصر لها ، تلك التي نذكرها جيداً ، اورماد الزمن ، وليست السنوات الضائعة الكثيرة المطردة ، أو القوائم المنحرفة للحياة الضائعة ، والوجوه المألوفة التي نذكرها جيداً ، إنه وجه شوهدة مرة وانتهى أمره في الزحام ، عين هي التي رأت ، ووجه هو الذي ابتسم واختفى مع قطار مار ، إنه تنبؤ بالثلج في ليلة معينة ، وضحكة امرأة في طريق الصيف منذ سنوات بعيدة ، إنه ذكرى قمر وحيد ، يرى على حافة الصنوبر المظلم في أكتوبر الهرم — وكل حياتنا مدونة في طية ورقة على فنن ، ثم باب يفتح وحجر .

ولما كانت أمريكا تضم آلاف الأضواء والأجواء ونحن نجوب الشوارع ، فنحن نسير في الشوارع إلى الأبد ، نسير وحدنا في شوارع الحياة . وإن هذا المسكان مشوى الرياح العاصفة والأوراق المتطيرة في أكتوبر الهرم ، وتهاوى ثمار البلوط على الأرض ، إنه مكان تقاذف

(١) قصة لهرمن ملفل عام ١٨٥١ «م» .

(٢) قصة لهرمن ملفل أيضاً نشرت عام ١٨٥٢ «م» .

العاصفة التي تنوح على سفوح الجبل البارد، حيث يصرخ الشباب بلا صوت، ويشعرون بحيوية قاسية، وطاقت قوية لم تستغل، إن هذا المكان أيضا يقع حيث تجتاز القطارات الأنهار.

وهذا النوع من الكتابة يتردد (في القصة) من موضع لا آخر كقوله مثلا؛ وفي النهاية، وفي غابة الليل المظلمة، ومن خلال الرؤى والذكريات، ومن خلال النسيج المسحور للزمن، والبرهة الخالدة للزمن، لحظة الأبد— كان هناك فارسان راكبين؛ راكبين في أثناء الليل.

من هما؟ إننا نعرفهما بحياتنا، وسوف يركضان عبر الأرض، وعبر طريق حياتنا الذي يسكنه القمر إلى الأبد. اسماهما: الموت والشفقة، ونحن نعرف وجهيهما. لقد ركب معنا أخونا ووالدنا في لحظة الحلم المسحور والصورة المتخيلة لليل. إن ستابك جواديهما تقناغم في الزمن مع إبقاعات القطار.

إنهما يمتطيان جياد الغضب السوداء ذات أعراف القمر، في سدفه الليل، ولحظة الزمن، والحلم الشاحب الخالد، إنهما يندفعان عبر الأرض المسكونة بالأشباح، وتيه القمر المسحور، وستابك جواديهما تنسق في إرعادها مع صوت القطار،^(١).

(١) إلى جانب النقطة التي أثيرها للمناقشة، لا يمكنني أن أغفل ملاحظة أن هذه الكتابة سيئة إلى درجة مفرطة وأن الفقرات الأولى التي اقتبسها قد أعيد طبعها ضمن مختارات مختلفة بقصد عرض أعظم كتابات عصرنا، كما يرجع إليها بمجد وتحليل—لما فيها من جمال ومهارة الأسلوب—في الدراسات النقدية التي تكتب عن (وولف) مما يجعل مستويات النقد الأمر بكين تدعو إلى الدهشة. وقد سبق أن أشرت إلى أن كثيراً من نقاد القصة قد كتبوا وأمامهم طائق، وهو عدم استطاعتهم التفكير في القصص من الداخل، ولكن من المؤكد أن أول شرط ينبغي توافره في الناقد فهم معنى النثر. ونثر هذه الفقرات تافه، سخيف، رث، فائر. لأنه لنمو مثل المواصف التي يتجشؤها قلت أم كثرت. والحقيقة أن من يكتب بهذا السوء والقوم لا يمكن أن يكون غير تلميذ فاذل، ولا أدري لماذا نضيع الوقت مع أحاديث ناقد حول المجتمع والشروط الجمالية في القصة بينما نراه يثقل هذه التفاهة؟

في مثل هذه الفقرات نجد أمور أسرة (جانت) قد تبخرت ، وأن (وولف) ذاته ينبض بنشوة وألم فوق القدرة البشرية ، أو فوق الشيء الممكن. والخطأ فيها وفي الكثير الذي يماثلها لا يكمن في المبالغة ، — فالمبالغة دائماً تلقى ترحيباً في القصة — ولكن لأنها في الحقيقة كامنة في شخص (وولف) نفسه . أى إن قصته التي تناول أسرة (جانت) المتخيلة ، قصة مشروعة ، ولكن القارىء يحب التذليل على أية دعوى .

فإدام قد شرع في قراءة القصة فسوف يهتم اهتماماً خاصاً بأسرة (جانت) ، وهو ليس بعميم الاكثراك ، ولكنه خصم نشط ضد مشاعر (وولف) مهما أثارتها ، إذا كانت في مضمون غير قصصى .

وقد يقال أحياناً في معرض مدح مثل هذه الفقرات — التي تبدو كالعفن في كثير من القصص ، ولو أن القصص لا تعالج كثيراً بهذه الصرامة التي نجدها عند (آندرسون) و (وولف) — : إنها شعرية ، ولكن القصة هي القصة ، والشعر هو الشعر ، وكلاهما يختلف عن الآخر في طرائقه .

وعندما تختلط تلك الطرائق فإنك سوف تحصل على شيء مختلف عن كليهما ، وأدنى أهمية من كل فن على حدة . إنهما ينبعان من مصادر طبيعية واحدة ، ولكن القصة تستخدم المادة بطريقة الخاصة ، وتشكلها حسب أغراضها ، وإلا كانت النتيجة كارثة .

والعاطفة في مادتها الخام يمكن أن تكون صفة للشخصيات التي ترتبط حياتها بغيرها في التخيل فحسب ، فإذا ظلت مجرد صفة للمؤلف فإنها لم تتحول إلى قصة بعد .

والكتابة الوصفية التي تهدف إلى إضفاء الحقيقة على المشهد ، أو الكتابة التحليلية التي تقصد أن تشرح سلوك الشخصيات ، والكتابة التقديمية التي ترمى إلى التعريف بالحدث تعتبر قصة رديئة الكتابة ، بغض النظر عن كونها

مستوفية لشروط القصة ، فمعناها — مهما يكن سوء التحويل — إنما هو معنى القصة ، وليس شيئاً خارجاً عنها . ولكن الكتابة العاطفية التي لم تحول بعد والتي لا ترجع نسبتها أو صحتها إلى الشخصيات بل إلى القاص ، ليست إلا مرحلة في طريق القصة ، مرحلة لا تزال ناقصة . والاعتراض نفسه يمكن أن يوجه إلى هذه الكتابة ، كما يوجه إلى الكتابات الرديئة التناول الأخرى . أى إنها تعرقل تطور القصة تماماً مثل صفحات من دليل التليفونات توضع في مشهد موت ، وهى تحطم التخيل بتجريد القاص من جناحيه . غير أن الاعتراض الموجه إلى الكتابات الرديئة التناول ، موجه إلى طريقة التناول فحسب ، أما المادة نفسها فمقبولة ، فقد رأيت القاص يحرك الخيوط ، وهذا شيء مؤسف ، ولكن الدمى — على أقل تقدير — كانت تؤدي دورها .

ولكن حين يجيش القاص بعاطفة ويمشى في الشوارع إلى الأبد بين الأوراق المتناثرة لآ كتوبر الهرم ، أو حين يمتطى جياذ الغضب ذات أعراف القمر في لحظة حائلة من الزمن عندئذ يصبح عرضاً دون أن توجد فيه دمي .

إن التحليل التكنيكي الفنّي بناء على ذلك ليس له معنى ، فكل من يستطيع أن يقول إن القاص قد أخطأ في فنه أو أظهر عجزاً فيه ، إنه يكتب شيئاً يشابه المختارات الأدبية في العهد القديم (التوراة) ولكنها تختلف عنها في خلوها من الجوهر الحى . إنه بالتأكيد لا يكتب قصة ، ولعل مادته تكون ذات فائدة عظيمة بالنسبة للقصة ، ولكنها قبل أن تصبح قصة ينبغى أن تخضع لعمليات سبق لنا أن ناقشناها في النصف الأول من هذا الكتاب وينبغى أن تظل فترة طويلة في حوض الدباغة ، أو في وعاء العجين حتى تتخمر — أو في أى استعارة شئت — ينبغى أن يحدث لها تحويل قبل أن تتخذ شكلاً . فمكان الشيء الأساسى لم يتم عمله فيها .

والعبء الثقيل الذي يجب أن يتحمله تطور القصة هي الفكرة .

ففي أحيان كثيرة يكون الهدف والمغزى في القصة هما الفكرة التي تتضمنها . ومادامت القصة قد تضمنت فكرة فليس هناك أى خطر مادامت الفكرة قد أصبحت نتيجة يستقيها القارىء من حياة الشخصيات . ولكن حين نتحدث عن (قصة الأفكار) فلا بد أن نتجه ناحية الحدود الخارجية للقصة التي تعتبر مادتها الفطرية تجربة ، والتفكير — وهو الوظيفة الذكية للعقل — تجربة بالتأكيد ، بل ربما كان أكثر أجزاء الحياة الآتية إقداماً ومغزى . ولكن التفكير العنيف في القصص يفشل في تكوين قصة ، كما أن التجربة الذكية بالتأكيد شديدة الصعوبة لنقدم في شكل قصة . والتفكير الذاتي للإنسان ، ربما كان يحمل بعض أو كل خصائص الدراما ، وإذا تتبع أى منا مجرى تفكير الآخر . فقد يجده يستغرق الانتباه كالدراما . ولكن تحويل التفكير أو التفكير إلى صورة درامية عمل شديد الصعوبة ، ولهذا يفشل عادة . والقصة ينبغي أن تكون دراما ، ولكن الفكرة هي أكثر المواد التي يمكن أن تتعامل معها عناداً ، فإذا كانت القصة ليست سهلة عندما يقف شخص واحد على المسرح ، فإنها تثير القلق عندما يكون هذا الشخص مفكراً .

ويعظم الخطب إذا وجد باعتباره تفكيراً أو فكرة ، يضاف إلى ذلك أن ما أسميه مشهد المناقشة — أى المشهد الذي يتألف من شخصيات تتناقش أو تنمى أفكاراً ، أو تهذيبها — شديد الخطر ، حتى إنه ربما أوجد نفوراً تتضمنه القصة ، مع أنه مباشر ودرامى ، وقد أتاحت له الحركات الأساسية للحوار . ومثل هذه الحركة الثانوية يمكن للكاتب أن يهيئها بين وسائل التكنيك الأخرى ، ولكنه يحمل القصة دائماً عبئاً قاسياً ويكون عادة مهلكاً . ونحن نعتقد على أن « الإخوة كرامازوف » قصة عظيمة ، ولكن هل يوجد قارئ لم يصل أحياناً إلى إحافة اليأس بسبب مجادلاتها ؟

لقد قلت إن القصة قد انتهت إلى أن المقال نوع أدبي والقصة نوع آخر . وإن حذرنا من التفكير يعني أن النوع الذي هو قصة يمنعها من أن تكون مقالة ، أو حواراً أفلاطونياً ، أو أى شيء آخر تكون وظيفته الأساسية نقل الأفكار . « وقصة الأفكار » تقرب أن تكون تناقضاً بحيث نجد من الصعب جعلها قصة . كما أنها بحاجة إلى قوة بالغة ومهارة لكي تكون قصة جيدة .

لقد ذكرت مجملًا للمعلومات التي توضع في شكل قصة بحيث تصبح حكاية ساذجة . وهناك حكايات أخرى مشابهة ، عن فكرة أو عقيدة ، أو بحث أو منهج . وهي جميعاً من آداب القصة التي تلعب دوراً ليس هيناً . وينبغي أن نسر في الجزء الأكبر منها بما نتلقى من تعاليمها — حين نقرأ عن الجنس البشري في منتصف الطريق إلى المنحدر — كما تتمثل في الشكل العلوي الذي نجده عند « توينبي » (١) حيث لا نشغل بموضوع حب مدبر بين الناطقين بلسان الفكرة ، أو نشغل بما يماثل ذلك من مقاطعة عرضية مثل مرض طفل متخيل .

ففي (الإخوة كراماتزوف) كان لـ (إيفان) فضل تحويل فقررة كبير المحققين إلى شعر درامي ، ولكن في القصة فقرات فيها أفكار رائعة بمائلة ، ولكن (إيفان) يكتفي بتشرييحها لشخص آخر .

ويبدو أن هذه التفرقة ليست كافية ، فالأفكار العظيمة في قصة « بحث عن الزمن الضائع » كانت وراء القصة وليست داخلها ، وقد يصنع القارئ منها ما يشاء بعد فراغه منها ، ولكن يظل ماثلاً أمامه سوان وآل جرمانت وكارلوس .

(١) آر نولد توينبي (١٨٨٩ — ١٩٥٢) مؤرخ إنجليزي اشتهر بكتابه « دراسة للتاريخ » الذي بحث فيه نمو الحضارات وانحلالها ، ومن كتبه الأخرى المشهورة (الحضارة في الميزان) ١٩٤٨ م .

ويمكن القول بأن هذه الأفكار الأساسية — كالتى ذكرناها — تصبح حية فى القصة ، كما قد تكون مهمة فى حياة الشخصيات . وأن منحها الأهمية عمل شاق يضطلع به القاص . وفى قصة « ظلام فى الظهيرة » *Darkness at Noon* (١) على سبيل المثال تحققت أهمية الأفكار عن طريق استخدام السجن . والاستقامة ، ولحظة انهيار الرجال ، وتدمير الشخصية ، حتى الموت نفسه . محوراً للأفكار مع وجود تناقض بينها . وفى قصة (جراهام جرين) « جوهر الأمر » *The Heart of the Matter* (٢) لم يكن الموت وحده متعلقاً بالفكرة ، بل اللعنة الأبدية أيضاً ، وكانت الفكرة هذه المرة أيضاً غير واضحة لأننا منغمسون فيها فى معاناة الناس . إن القصة ليست فكرة أكثر مما هى منهج . وليست منهجاً أكثر مما هى عرض : القصة هى الناس .

والمشكلة الأكثر شيوعاً — على أية حال — ليست الأفكار الرئيسية . سواء أكانت قد امتصتها القصة تماماً أم بقيت وعليها علامات صناعة المثل الحكيم ظاهرة عليها . بل إن المشهد يتطور حين يركز محتواه على التفكير ، سواء أكان مناقشة الفكرة أم عملية التفكير غير مصبوغة بالشعور .

ويظل تصوير الفكرة — بغض النظر عن مدى دراميتها — منقطعاً حتى تعطى الأفكار المصورة أهمية رئيسية فى حياة الشخصيات . وحتى ذلك الوقت يبقى ما يعتبر العمل الشاق : وهو إضفاء الأهمية عليها بالنسبة للقارىء .

والشخصيات تصطدم فى عنف بالتجريد : وتظل فاترة فى ذهن القارىء . حتى ترتبط بالقدر . اللهم إلا إذا شحنت بأكثر من التفكير . ويبدو أن من الصعب إعطاؤها شحنة عالية منه لمدة طويلة ، دفعة واحدة ، حتى إذا كانت تعمل فى الحركة المركزية للقصة وتصنع محورا لتجربة الشخصيات .

(١) قصة بقلم آرثر كوستر صدرت عام ١٩٤١ . «م»

(٢) صدرت عام ١٩٤٨ . «م»

وقصة (ليونيل تريلنج)^(١) «وسط الرحلة» The Middle of the Journey يمكن أن تكون مثالا . فهي قصة ذكية ومتحركة على الأساس القائل بأن القيمة العظمى في الأفكار ، وهي تحل بنجاح مشكلة صعبة . ونجد الأفكار نفسها في فقرات متكررة هي بؤرة وحركة المشهد . ولكن (تريلنج) كان أكثر من مجتهد ؛ فهو لم يتناول شخصيات متحمسة للأفكار فحسب ، ولكنه ينقل قوة إدراكها لتسرب في دم القصة فيستخدمها ، ولم يكتف بتقديم شخصية رئيسية تبلى من مرض قاتل . كان يمكن — نتيجة التجربة والظروف — أن تحتل الأفكار مكانه ، كما أنه لم يكتف بأن يستغل المنهج والتغيرات في فكرته الرئيسية في حياة شخصياته . بل أبقى أيضا في يده الموت والتهديد . والخوف من الموت وانقسام الصداقة ، والفرع ، والشك ، واقتفاء الأثر ، والغزل ، والقتل العمد . وقبل أن تغرق أى فقرة في أمور ميتافيزيقية أو اقتصادية . يصلها مرة أخرى سريعا بقصة متحركة^(٢) .

أما عن معالجة التفكير فقرة بعد أخرى عن طريق الشخصيات ، فهي تشبه طريقة العرض والتحليل ، إذ لا يمكن تجنبها إلى حد كبير ، كما أنها تعتبر دائما تهديدا للتخييل . فالشخصيات ينبغي أن تفكر لنفسها كلقارىء تماما ، ولكن حين تطول معالجة الفكرة — كما يحدث في هذه الطريقة — تصبح وصفية خامدة . وفي القصة الجيدة الكتابة يوقف عمل العقل إلى أدنى حد ليصبح بكل دقة ، وهو معرض لكل ما يحدث رد فعل يجعل له مغزى في المشهد ، ولكل وسيلة تجعله يتحرك .

(١) تريلنج (١٩٠٥ — ؟) قصاص وناقد له دراسات مشهورة عن ماتيو آرنولد وفوستر وكان محرر في صحيفة (كنيون ريفيو) ولد أصدر قصته (وسط الرحلة) عام ١٩٤٧ م .

(٢) تريلنج له أكثر من شخصية أدبية ، من بينها مهمة الناقد المنهجي ، وبناء على ذلك فهو مطالب بأن يصدر أحكاما في الأدب ويقرر أى أنواع القصة صحيح وأيها خاطئ . وبعد نشر قصته (وسط الرحلة) بفترة قصيرة سلك الطريق الذى يسلكه معظم القصاص الذين يارسون النقد ، فقد وجد أن الطريق الصحيح للقصة من الآن فصاعدا هو التخصص في القصص مثل قصص (ليونيل تريلنج) .

لقد ذكرت من قبل خصية فريدة للقصة ؛ وهي قدرتها على الوجود بطريقة تزامنية (١) ، بمستويات مختلفة من المضمون ، وقد استخدمت قصص المسرح والسينما بسرعة عدة مستويات . والحكاية من أى نوع يمكن أن تفعل ذلك ، ويزيد العدد كلما حققت القصص حدثاً رمزياً ، ولكن المسرح يصبح — للأسباب التي ناقشتها — عميقاً في رمزيته حين يكتب له كاتب مسرحي عظيم . يضاف إلى ذلك أن الكاتب المسرحي مقيد بالزمن اللامرن الذي يضطر إلى الالتزام به ، فالمسرح والسينما يخضعان لبعض القيود التي تتحرر منها القصة . فمقتضيات الفن القصصي تطلق يد القاص — إلى المدى الذي تصل إليه مهارته — ليعمل بطريقة تزامنية في مستويات مختلفة من المضمون ، كما نوحى له تجربته ، أو كما يؤدي إليه اختياره .

ولانجذ في أى وجه من وجوه كتابة القصة أن قدرة الكاتب ومهارته في صناعته تكون أكثر ارتباطاً وتلازماً مع المضمون مما يراه في هذا الموقف ، حتى يمكن القول إن موهبته تنفذ إلى المدلولات وتخلقها ، ولكن خبرته تبدو عندما يخلق هذه المدلولات واحداً فوق الآخر في مكان واحد ، والنظام الاقتصادي للقصة يتطلب نوعاً من المادة ليخدم أكثر من غرض إن أمكن ذلك ، وليتضمن أكثر من المعنى المباشر لو استطاع ، ويعبر عما يرمى إليه بطريقة أفضل : ويظن المرء — فيما سميناها عملية الخلق — أن الإحساس بالمضامين فيها إنما هو تبادل مع القدرة على وضع الأشكال التي تبرزها ، ولكن الشروط التكنيكية الأساسية التي تجعل مقاربة الكمال ميسوراً في القصة هي حرية الكاتب في استخدام قليل أو كثير من الطرق القصصية وفق ما يتطلبه غرضه ، وحرية في تجزئة قصته إذا رأى ذلك مناسباً ، وحرية الكمال في استخدام عنصر الزمن . وهذه الحرية الأخيرة حرية مزدوجة ، فهي حرية في الزمن باعتباره نتيجة ، وحرية في الزمن باعتباره إدراكاً .

(١) أى التوافق في الحدوث والزمن «م» .

وإذا تناولنا تصويراً نظرياً للمشهد متوسط الطول فإن ما يحدث فيه — ونأمله — سوف يكون مشيراً في حد ذاته ، فالمعضلة تحل ، أو ربما يوجد رباط عاطفي بين الشخصيات ، أو ربما يحدث أي شيء معين كصدام بين سيارتين . وهذه الأمور لها سلطان حقيقي على القارىء ، ولكنه من جهة أخرى سوف يراها ضرورة في هذه القصة ذاتها ، فهي نتيجة لما حدث من قبل . وهو يراها تعبيراً عن شخصيات في تلك اللحظة تبعاً للحظات السابقة التي رآها . وهو يحس الانفعال بالطريقة ذاتها كما هي الآن ، وبالنظر إلى ما جعله أمراً واقعاً الآن . بل إنه منذ أصبح يتذكر اللحظات الماضية ونتائجها ، فهو يرى ويحس النلونات ويميز بينها ، وهذا التمييز معقد بالنسبة لعدد من الشخصيات على المسرح ، وكل منهم له حاجته الذاتية . وهنا يقع صدام ، وإخضاع ، ثم قبلة : إن الأمر مشير بهذه الطريقة ، ولكنه في الوقت ذاته عمل شخصيات حية ، وعمل هذه الشخصيات باعتبارها ضرورة ، وعمل أحداث شاركت في جعله أمراً واقعاً . وقد حدث ذلك نتيجة تفاعل الشخصية مع الظروف ، والحاضر مع الماضي ، وقد حدث أيضاً لأن مجموعة الظروف تفرض حدوثه ، ثم إن الشخصيات تصرف بالطريقة التي تصل بها إلى هذه النتيجة . كما أن المشهد قد تحرك في وضوح ، وتحرك إلى الأمام ، وأضاف جديداً إلى الحاجة التي يمكن أن تنشأ كما نرى في الحدث والانفعال ، فالقارىء يراها ويشعر بهما بالنظر إلى المستقبل ، وإلى تفاعل الظروف وبعناصر الشخصيات ، وهو في الوقت ذاته يراها بالنظر إلى نفسه . وقد يزيد الحدث والانفعال من تجربته الذاتية أو يعمقها ، أو يشرحها ، بل ربما يرقى شعوره لمصلحته ، وقد يجعلها تناول الثابت العميق شيئاً رمزياً للجنس البشري — حظ الإنسان ، وكذلك حظ القارىء الشخصي .

وقد تكون الدلالة التكنيكية هنا في الأبعاد الجديدة التي خلقها تطور العلاقات من جزء إلى آخر في أثناء نمو القصة . أو لعلنا نضع في الاعتبار

الوظائف التي يؤديها الحوار . وأبسط وظائفه أن تبادل الأحاديث الذي يستغرق صفحة أو نحوها قد يكون مجرد طريقة قصصية : عملية آلية لتحويل الحدث العضلي والنفسي في المشهد .

وفي ضوء هذه النظرة ينبغي أن يخدم أغراضا أخرى أيضا ، فيجب أن يعمل على تقوية إيمان القارى وتقبله له باعتباره كلاما إنسانيا ، وهو ليس كلاما إنسانيا بطبيعة الحال ، فهو يفتقد عنصر التنعيم والتفخيم الصوتي والتعبير الوجهي ، والإشارة ، والمسيرة العضلية الدقيقة التي تضخم الحديث . وهو لا يرخص لنفسه الجمل الاعتراضية والمقاطعات والانحرافات والثرثرة التي لا هدف لها . بل هو دائما ذو هدف ، وفي الصميم يصل إلى غرضه في الحال ، وإلى مجموعة أغراض بجانبه .

والحقيقة أن الحوار في القصة من إبداع القاص نفسه بغض النظر عما يبدو في الحوار من حيوية تجعله حديثا فيه جدة . فإذا استطاع أن يبتدعه في وقت مبكر . وكان متمكنا منه فليس عليه بعدئذ إلا أن يلتزمه . ولكن الحوار أيضا جزء من أى مشهد سىء التأليف . وكل قاص يدرك أن في إمكانه أن يصلح : إذ يمكن أن يكون أكثر تركيزا واستيعابا ، وكشفا وأكثر دلالة على الشخصية وأقوى شحنا بالانفعال ، وأكثر جمالا ورقة في السمع ، وأعظم ثباتا وصقلا . وفي كل قصة يطالع القارى فقرات من الحوار قد نعت عدة مرات أكثر من غيرها ومع ذلك تظل أول ما يجرى فيه القاص تعديلا عند قراءته المسودة الأولى .

وبينما نجد الحوار يبتث الحركة في المشهد ، نراه يميز بين المتحدثين . والقارى الذى يظن أن الشخصيات جميعا تتكلم بعضها مثل بعض ، بجانبه الصواب . ويصعب تعرف أحاديث الشخصيات المختلفة دون استخدام لوازم ، أو أساليب معينة ، مطعمة بإيقاعات وتراكيب واصطلاحات ،

واختصارات ، وتضمنيات كلها خاصة بالشخص ذاته . وربما تتألف الأجزاء القصصية المكتوبة بمهارة ، ذات الطول المناسب ، من حوار فحسب ، يعرف القارئ منه المتحدثين من كلماتهم دون غيرها .

كل ذلك يتم بادىء ذى بدء . وهناك مهام أخرى كثيرة ، فالحوار من أدق وسائل القاص وأكثرها مزايا ؛ فهو يدل على الشخصية ، بل هو في الحقيقة الوسيلة الأساسية التي يتعرف بها القارئ على الشخصية ، كما أنه — مثلما رأينا — أكثر الطرق مناسبة لتزويد المشاهد بالمساعدات الوصفية والتحليلية والإخبارية التي يتطلبها . وليس من أجل الحوار لذاته — حتى لو كان شعراً حكيمياً أو تعليقاً ساخراً — يمكن ألا يكون في داخل المشهد ، ما لم يكن ذلك لغرض في الأداء .

وكما نما الحوار وقوى الحدث كان ذلك سبباً في الكشف عن حركة تقدمية أخرى في الزمن الماضي ، وكذلك الكشف عن الشخصية والإضافة إليهما . كما أنه يحدد التوازن بين ما يقال وما يستنتج ضمناً ، فهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارئ إلى الدراية والعلم ، أو إدراك ما يرمى إليه القاص ، كما أنه وسيلة مباشرة لتخيل أكثر مما في المضمون . هنا إذن أبعاد مختلفة من الشخصية والانفعال والمعنى حيث يتحرك المشهد المكتوب ببراعة ، وتزداد الأبعاد مع التقدم من مشهد لآخر ، لأن مضمون أى جزء يبرز مضمونا آخر بحسب علاقته بما حدث من قبل ، ومضمونا ثالثاً بحسب علاقته بما سوف يحدث فيما بعد . وتزداد روعة القصة بحسب نمو هذه العلائق ، وكلما تضمنت أى صفحة إشارة جديدة لما تقدمها . ويتطلب النظام الاقتصادي للقصة أن يوجد القاص في كل حدث وانفعال روابط عديدة بسوابقها كلما أمكنه ذلك .

وقدرة القاص على أداء ذلك كله تيسرها له حريته في استخدام الزمن كما يترأى له . ولا بد أن نذكر نقطتين يستخدم فيها الزمن فيصنف أبعاداً للقصة . الأولى ناتجة عن حقيقة أن القاص قد يعطى تاريخ حكاية أى شكل يحدث التأثير الذى ينشده ، والأخرى ناتجة عن حقيقة أن العقل قادر على استخدام كل فترات الزمن الماضى باعتبارها شيئاً واحداً ، وأن هذا الواحد يصاحب الحاضر فى الوجود .

والصورة الطبيعية للقصة هى السيرة الذاتية القصصية التى يرويها شخص عن نفسه ، مثل « ديفيد كوبرفيلد » (١) David Copperfield أو هنرى إزموند (٢) Henry Esmond ، فى السن العالية للشخصية الرئيسية ، أو بعد مرحلة حاسمة فى حياته نجده يصف الطريق الغريب الذى سلكه . وقد يبدأ من يوم مولده ، كما فى القصة الأولى ، أو بأيام الصبا (بعد إجراء النقل فى الفترات) كما فى القصة الثانية .

والسيرة الذاتية القصصية التى يرويها شخص عن غيره هى الشئ نفسه الذى تتم حكايته عن طريق الشخص الثالث ، ولعلها طبيعية شأن النوع الأول ، كما تتمثل فى قصة « الواقعة » The Affair التى تجمع كل القوى التى تنازr للوصول إلى نتيجة محددة ، تلك التى تكون دائماً منكشفة حين تبدأ هذه القوى تسلم الواحدة منها للأخرى ، وما تلبث أن تحل لمن يتبعها .

والطريقة الطبيعية لرواية القصة — كما وجه الملك نصحه إلى (أليس) — أن تستهلها منذ البداية ، ثم تمضى حتى النهاية ، وبعدئذ تتوقف . وذلك لكى تضمنى على أحداث القصة التسلسل التاريخى المباشر كما حدث بالضبط .

ولكن من الممكن أن يروى أى حدث باستحياء الماضى فى أى وقت

(١) قصة لشارلس ديكنز تعتبر ترجمة لحياته نشرت عام ١٨٤٩ «م» .

(٢) قصة لنا كرى صدرت عام ١٨٥٢ وتدور حوادثها أيام الملكة آن «م» .

متأخر عن موعد حدوثه ، عندما يعول على تيار الزمن الحالى فى القصة .
وعند الوصول إلى معركة «راميه»^(١) فى التعاقب التاريخى نرى (هنرى
إزموند) ربما تجاوز عنها فى وقت حدوثها ، ثم عاد إليها فيما بعد ، عندما
وجد طرفاً منها قد أصبحت له أهمية مباشرة . وهو يقص عندئذ الوقائع
التي أدت إلى اشتراكه فى المعركة ، وينقل الحدث إلى قلب المعركة ، ثم
يمضى به إلى المدى الذى يتطلبه هدفه . والحركة المتقدمة فى القصة توقف
بعد فترة ، ويبدأ تطور مباشر فى حركته فى وقت أكثر تبكيراً من المرحلة
التي يكون التطور الأساسى قد وصل إليها . وقد يتوقف هذا التطور أيضاً
وتحدث بداية جديدة ، سواء أكانت أكثر تبكيراً من النتيجة المتوقعة ،
أم متأخرة عن بدايتها ، ولو أنها مبكرة عن النقطة التي وصلتها عند حدوث
التوقف .

وهذه النتائج المتوقعة والمتقدمة ربما تكون غاية فى التعقيد ، متراكمة
بعضها فوق بعض ، أو حتى مبشرة حتى إن أجزاءها يمكن تنظيمها فى طبقات
مختلفة ، ولست فى حاجة إلى الإشارة بأن هذه التنظيمات المعقدة تتطلب
مهارة كبيرة . وإذا نظرنا إلى الحدث الظاهر أولاً باعتبار حركة ، نجد أن
كل نتيجة متوقعة تتحرك إلى الأمام بقوة دفعها الذاتية ، وأنها تتحرك فى
اتجاهين ، فهي تحمل فى الصفحة ذاتها التطور الرئيسى للقصة فى اتجاه النهاية
المتوقعة ، وفى الوقت ذاته تتحرك فى اتجاه النقطة التي وصلت إليها الحركة
الرئيسية فى القصة عندما توقفت . ومن المهم إدراك أن حركة الرجعة إلى
الوراء تسير الحركة المزدوجة (أو المركبة) . ويمكن رؤية حركة الرجعة
إلى الوراء بوضوح بطريقة مقارنته ، وإن كانت أقل عرضية ، وذلك حين
يبدأ مشهد وحيد متجه إلى نهايته فى الكشف عما حدث فى الجزء المغفل ،
بينما يتحرك بطريقة مباشرة إلى نهايته . ويحدث الشيء نفسه أساساً فى مهارة

(١) بلدة فى وسط بلجيكا حدث فيها معركة عام ١٧٠٦ م .

وبطريقة مغايرة باعتباره جزءاً من التطور غير المتوقع للشهد ، عندما يكشف الحدث والانفعالات — بنفسها، وبكونها جزءاً من التطور المتقدم — وإحياء المواقف والأحداث والانفعالات والسلوك ، وهي الأشياء التي كانت مجهولة حتى الآن بالنسبة للقارىء ، ولكنها بالضرورة جزء مما يجرى الآن. ومن خلال هذه الطرق جميعاً تنظم فترات الزمن تبعاً لحاجة القصة . ولكن هذه الأوقات المنظمة تضيف أبعاداً جديدة ؛ فهي تصبح عديمة الأثر ما لم يتضامن معها القارىء . ويكون شاعراً بأن إضافاتها المتلازمة مع القصة تزيد من إدراكه . فغايته في النهاية زيادة التأثير ، للتوكيد ، أو لإحداث قوة أكبر ، ولتحقيق قيم أساسية مثل الشك ، أو الوصول إلى الذروة ولزيادة الإيضاح ، ولحل (أول الحل الجزئي) أى غموض يكتنف القصة ، أو لإحداث نغم موسيقى دقيق يؤثر في تمعد أو تمزق الشخصية ، وتعقد أو تمزق الدوافع أو السلوك ، أو العلاقات ، وتعديل الشخصية ، أو الانفعال ، أو الدافع ، وتفاعل الفكرة والتخيلات ، ولا يعيننا في هذا المقام سبب استخدامها ، فما أقصده هو أن القصة تستخدم أبعاداً كثيرة ، تتماثل مع الرواية والمضمون وأنها تزيد الضوء والاندماج والمعنى .

ومن المفيد تقديم دراسة تفصيلية لنموذج من هذا التجزؤ القصصى . وليس في كتاب الولايات المتحدة اليوم من يستخدم التكنيك براءة فائقة أكثر من جون ب. ماركواند ، فلننظر في قصته «ابنة ب. ف.» (١) B. F.'s Daughter إنها تضم ثلاث شخصيات رئيسية : «بولى فلتون» وزوجها «توم بريت» و«بوب تسمن» الذى كان فى يوم ما خطيبها ، ووالدها «ب. ف.» وهو قوة مؤثرة فى القصة وإن كان نادراً ما يظهر على المسرح .

وتبدأ القصة فى ديسمبر ١٩٤٤ برحيل «بولى فلتون بريت» إلى قريتها، ثم عودتها إلى نيويورك فى الليلة نفسها التى علمت فيها بنيا مرض والدها . ولم

(١) صدرت عام ١٩٤٦ ومى تصور امرأة تريد أن تستعيد زوجها «م» .

يستغرق الزمن إلا أقل من يومين . ولكن حدث فيها تذكر استرجع زمنا مضى (ثلاثة فصول) .

وبعد انقضاء شهر يعلم « جوم بوب تسمن » ب وفاة « ب . ف » ، (التي حدثت عقب عودة « بولى » من نيويورك مباشرة) . وتمضى القصة به حتى يتوقف أمام مركز القيادة ، وعندئذ تثار فى نفسه ذكريات يتضمن كل منها حدثا حيويا فى القصة ينتمى إلى أوقات بعيدة مختلفة :

فى صيف عام ١٩١٦ عندما قابل « بوب » لأول مرة « ب . ف » ، بعد أن انتقل « آل فلتون » إلى مقر صيفى أرستقراطى يسمى « جريز بوينت » (الفصل السابع) .

فى صيف عام ١٩٢٠ عندما ذهب « بوب » - وقد أصبح الآن فى السادسة عشرة - فى رحلة بالسيارة مع « ب . ف » ، إلى نيوهمبشاير .

وفى خلال هذه الأحداث تمضى ذكريات « بوب » ، إلى مشهد مع « بولى » فى نيويورك ، ولم يكن متأكدا من التاريخ ، ولكن من المحتمل أنها سنة ١٩٢٩ .

ثم يعود إلى « جريز بوينت » عند نهاية الرحلة بالسيارة فى عام ١٩٢٠ ، ولكن القصة تمضى حتى عام ١٩٤٤ مرة أخرى لأن « بوب » يربط بين هذه التذاعيات والحاضر (الفصل الثامن) .

تتحرك القصة الآن منذ وصول بوب أمام مركز القيادة ، ولكن توجد خيالات قصيرة ترجع إلى فترات متباعدة فى ذكريات بوب القصيرة المبعثرة عن « بولى » (فصل ٩ ، ١٠) وفى الوقت ذاته تقريبا ، تمضى القصة راجعة إلى « بولى » فى الولايات المتحدة ، فهى تذهب إلى واشنطن حيث كان لدى زوجها عمل حربى . ونرى توترا حادا بينهما ، يدفع « بولى » إلى ارتياح الماضى كما حدث لبوب تسمن (الفصل ١٣) .

ولا يوجد تاريخ محدد اللهم إلا أن « بولى » فى العاشرة من عمرها

تزور بيت والدها في «نيوهامبشاير» (كان في زيارة له عندما اصططحب معه «بوب» في عام ١٩٢٠).

ديسمبر ١٩٢٤ تتحدث مع «ب. ف.» قبل أن يموت حول الزيارة التي تذكرتها توا، ثم مشهد غير مؤرخ يصور طور مراهقة بولي.

أوقات مختلفة «بولي» تذكر تعليقات استهجان من توم عن المقر الموجود في «جرينز بوينت» وقتما كانت «بولي» فتاة صغيرة، هربت من منزل (ب. ف.) في «نيوهامبشاير».

ثم سلسلة من مشاهد غير مؤرخة تحدث في طور مراهقتها عندما كانت طالبة في مدرسة داخلية.

سنة ١٩٢٦ أول بادرة غرامها بوب. وفي استطاعتنا الآن أن نورخ المشاهد غير المؤرخة لأننا نعلم أن «بولي» في الخامسة عشرة.

ربيع عام ١٩٣٠، عدة حوادث تتناول «بولي» و«بوب»، وتضمن، ووالده «وب. ف.» (فصل ١٥، ١٦)

شتاء سنة ١٩٣٠ «بوب» ينوي اصططحاب «بولي» إلى حفلة، في قرية «جرينوتش»، وهنا تمضي القصة مباشرة إلى عام ١٩٤١ ويصطحب (بوب) ابنه في نزهة في ميدان واشنطن وسنترال بارك. (لاحظ سلسلة التدايعات، من قرية جرينوتش في عام ١٩٣٩ إلى ميدان واشنطن بعد إحدى عشرة سنة).

١٩٣٠ بوب يأخذها إلى الحفلة في قرية «جرينوتش» والقصة تعود الآن (فصل ١٨) إلى بولي في واشنطن، في يوم الأحد التالي لوصولها هناك. ولكن من الواضح أن التاريخ ليقع إما في نهاية ديسمبر ١٩٤٤ أو بعده مباشرة، أي إن رحلتها إلى واشنطن كانت متأخرة بضعة أسابيع.

فقط عما في الصفحة الأولى . وتعلم من أنباء الإذاعة أن طائرة عسكرية لم تصل في موعدها في واشنطن ، وأن بوب تسمن من بين ركابها ، وتكشف أيضاً بصفة قاطعة أن زوجها «توم» على علاقة غرامية بسكرتيرته ، وتدفعها الأحداث لنتيجة أخرى من الذكريات تتضمن غرامها ببوب وتعرفها على توم وزواجها منه . ويستغرق هذا من الفصل ٢١ حتى الفصل ٢٦ على النحو التالي :

١٩٣٠ : تصبح « بطريقة غير رسمية » مخطوبة لبوب .

١٩٣٨ : في مجرى حديث مع صديقة تقول « بولي » إن مدة خطبتها الطويلة لبوب قتلت حبها له .

١٩٣١ : (احتمالاً) : حفل شاي في منزل آل فلتون ، بولي تعبر عن آراء أخرى .

نهاية ١٩٣٢ : بولي تقيم حفلاً لأصدقائها في قرية « جرينوتش » وفي اليوم التالي تصبح مخطوبة لبوب (رسمياً) . بعد أيام قلائل تقابل « توم » بريث ، ويتحرك الحدث الآن من خلال اتئلافهما القوي حتى تفسخ «خطوبتهما» لبوب قائلة لها إنها سوف تتزوج « توم » ، وتصبح « توم » لمقابلة « ب . ف . » .

خريف ١٩٤٠ في حفل عشاء تتذكر « بولي » شهر العسل الذي قضته مع « توم » .

وهنا يعود المشهد إلى واشنطن في عام ١٩٤٤ ، في صباح الإثنين عقب انقضاء يوم الأحد في الفصل ١٨ . هذا الفصل ٢٧ و صفحة ٣٧٣ . وتنتهي القصة يوم السبت صفحة ٤٣٩ . فكاننا تأخرنا بضعة أسابيع فقط عما كنا عليه في الصفحة الأولى ، وهذه الأيام الأخيرة هي النهاية المتوقعة

من قبل . والتي كتبت من أجلها القصة كلها . ولكن القصة قد جزئت بالفعل قبل الكلمة الأولى في أول صفحة ، وتطابت روايتها كل هذه التنقلات ، وكل النتائج المتوقعة ، فكان لابد من هذا التجزؤ وهذا التنقل كما يثبت .

لقد كنت أبحث عنصر الزمن باعتباره نقطة الارتكاز بالنسبة للطرق القصصية ، ولكن تزامنية الوقت تعتبر أكثر أهمية بالنسبة لمؤثرات القصة ؛ إذ يوجد خلف ثورة الافكار الواعية في الإنسان دورة للماضي حيث تمتزج ألوان مراحل عمره وحركاتها في تلك اللحظة . وهي لا تزال حية تعيش طوال الوقت من أجلنا الآن ، وفي تلك اللحظة يتكلم الموتى وتضئنا الأحزان القديمة ، ونحس أن عمرنا تسع سنوات ، ويمسى خاطر هذه اللحظة ، أو عامل إثارته شيئاً عاش لنا منذ سنين . كلاهما يستلبي القوة والمضمون من الآخر . ومن بين جميع اللحظات الواقعة بينهما توجد أصداء أو مجددات للشعور نفسه . إن الزمن كما قال ثورو — هو الجدول الذي ذهب ليصطاد فيه ، ولكن قصرت الصورة عن الحقيقة : فالماضي بركة يفيض فيها الحاضر ، وتنبعث من أعماقها إلى السطح مسببات الشعور ، ومعاني تجربتنا .

وقد تحدث مارسيل بروسست عن « الذاكرة اللاإرادية » ، فاكشف أن هذه الطاقة لها صورة أزلية نشأت — كما أظهر الدكتور « جريجوري زلبورج » ، (١) منسقة عن « فرويد » ، الذي اكتشف وجود هذه الصورة في العقل اللاواعي . وأحد مظاهر الذاكرة اللاإرادية لبروسست جزء مما أبحثه في هذا المقام ، ففي خطاب من النص الذي اقتبست عبارة منه آنفاً يقول :

(١) عالم نفسي أمريكي (١٨٩٠ — ١٩٤٠) من أصل روسي ، له اهتمام كبير ببحوث

«الذاكرة الإرادية التي هي قبل كل شيء ذاكرة النتيجة الذكية للنظر، تعطينا سطح الماضي فقط دون الحقيقة، ولكن عندما يعاد اكتشاف رائحة أو طعم الماضي تحت ظروف مختلفة تماماً، فهي تثير انتباهنا، على الرغم منا. فالماضي الذي أدركنا اختلافه عن الماضي الذي ظننا أننا تذكرناه والذي رسمته لنا ذاكرتنا الإرادية مثل رسام زدى. يستخدم ألواناً خاطئة. وحتى في هذا المجلد الأول — [طريق سوان] نجد الشخصية التي تروى والذي يسمى نفسه «أنا» (وليس أنا) يكشف فجأة سنوات منسية. وحدايق، وأناساً، في طعم رشفة شاى، وجد فيه قطعة من «مارلين». وما لاشك فيه أنه تذكر هذه الأشياء على أية حال، ولكن بلا لون أو شكل وقد استطعت أن أحمله على القول كيف أن الأمر كما في اللعبة اليابانية الصغيرة التي تخمر في الماء قطعاً من الورق المقوى فتنتفخ وتنثني لتصبح أزهاراً وأشجاراً، وهكذا كل أزهار حديقته، والجمهور الطيب في القرية، وبيوتهم الصغيرة والكنيسة، وكل المنطقة وما يكتنفها، كل شيء يتخذ شكلاً ويتناسك جمالاً بذاكرته: المدينة والحديقة، بسبب قدح الشاي: (والذواكر الإرادية) تتخذ شكلاً من تلقاء نفسها بوحى من التشابه مع اللحظة المماثلة ويبقى لها وحدها طابع الأصالة وهي تسترجع لنا الأشياء بنسبة صحيحة من التذكر والنسيان. وفي النهاية يبدوا يجعلنا نتذوق الإحساس نفسه في ظروف مختلفة تماماً، نراها تخلصه من كل قرينة لأنها تعطينا الخلاصة خارج الزمنية.... (١)

ومع ذلك فالأمر أدق من ذلك. فليست رشفة الشاي وحدها هي التي استكشفت — في لحظة تذوقها — سنة منسية وحديقة ومجموعة من الناس، فهي تذكر بأوقات أخرى، وأما كن وأناس وانفعالات يربط بينها التداعي.

(١) خطابات لمارسيل بروست نشرها ميكا كيريس من ص ٢٢٦ — ٢٢٧.

واللحظة تنقسم إلى فترات زمنية متعدد، وأهميتها القصوى بالنسبة للقصة هي أن كل فترة منها تثرى اللحظة نفسها وتضيف إليها مضمونا جديدا .

وهناك أبعاد كثيرة للضمون، ويستطيع القاص — على قدر استطاعته — ووفق إرادته أن يستخدم تعديلات وتحويلات كثيرة ، هي توسعة وإثراء لهذه الأبعاد . وفي الفقرات التي اقتبسناها من قبل من « أوليس » نرى الزمن كأنه سلسلة من حركات متموجة مخططة تتلاعب في إدراك « ستيفن ويدالوس » وهي تزيد إلى حد بعيد مضمون المشهد : فالحقيقة إن المحتوى في المشهد هي اللحظة الحاضرة الماثلة في الإدراك المركب للضئ بصورة مشوشة : والفقرات التي اقتبسناها تحدث في القصة في وقت مبكر ، وبينما تمضي — مثل معظم لحظات الماضي تعول على لحظات الحاضر — وطاقاتها لا تزال تعمل ، وانفعالاتها حية في الحاضر كما كانت من قبل ، نراها تتبع أبعادا جديدة كثيرة .

وقصة « بروس » الطويلة بعيدة بعداً لا يدرك عن استخدام التزامنية الوقت باعتباره مجرد وسيلة في القصة ، وإن كانت تعتمد عليه في كل جزء منها . والتحليل المفيد غير ممكن في الحيز الضيق ، ولكي يفهم المرء روائع التحليل وعظمته فهنا كاملا ينبغي أن يتأمل المجلد الأخير من القصة « الماضي المسترد » حيث يعود كل شيء مضى من قبل منالقا ، مع أن تتبع تذبذب الوقت واختلاطه في الصفحات المائة الأولى من « طريق سوان » يكفي لبيان التسكين وكيف يحقق تأثيره .

ولنتظر كيف يستخدم إدراك الزمن في قصة مكتوبة بمهارة لم تكن مشغولة به من قبل أو مهتمة بأبعاده . وأقصد بها قصة The Sudden Guest الضيف المفاجئ (١) لسكرستوفر لافارج (٢) . ليس في القصة غير شخصية واحدة متطورة .

(١) صدرت عام ١٩٤٦ «م»

(٢) (١٨٩٧ — ١٩٥٦) مهندس ورسام وقصاص ، وتتميز كتابته القصصية بتحليل

المشكلات الاجتماعية . «م»

هي «كاريل لكتون» وهي عانس تبلغ الستين من عمرها ، متوسطة الفنى ، ومن أسرة طيبة تعيش على أكمة بحرية ممتدة داخل جزيرة «لونج آيلند» والقصة مجزأة ولكن بلا تعقيد . والزمن الحقيقي الذى تستغرقه من الصفحة الأولى حتى الأخيرة لا يتجاوز ساعات فترة ما بعد الظهر والمساء ، هي التى استغرقتها العاصفة التى هبت على «نيوانجلند» عام ١٩٤٤ . ولكن تجارب وانفعالات الأنسة لكتون فى خلال هذه الساعات كانت رائعة بالنظر فقط إلى تجاربها وانفعالاتها فى العواصف الأولى التى هبت عام ١٩٣٨ .
والتي تعتبر فى الحقيقة الأحداث والانفعالات الرئيسية فى القصة .

وفى ذلك اليوم البعيد أعلنت ابنة أختها «ليه» أنها سوف تزوج برغم معارضة «الآنسة لكتون» وهربت مع الرجل . وقد أساء ذلك العمل إلى كرامة «الآنسة لكتون» وكبريائها . وتملكها تعصب طائفي لأن زوج «ليه» يهودى وكذلك أعاد صورة قديمة لحياتها وأثار انفعالات أخرى : فقد كان يكمن فيها الخوف والغطرسة والكرامية فى وصايتها على (ليه) التى تحدث أمها الأسرة من قبل فى سبيل الزواج من يهودى أيضاً .

وقد رحلت «ليه» قبل أن تهب العاصفة وبعد هبوبها رفضت «الآنسة لكتون» السماح لشخصين باللجوء لمنزلها ، وقد دفعها إلى ذلك الشعور الطبقي والانعزال العائلي وغريزة حب الوحدة ، وهي غريزة أنانية معقدة ، ومع ذلك فإن إرادتها لم تستطع أن تمنع الكارثة . فبينما كانت تحاول فى ثورة عارمة إنقاذ المنزل ومحتوياته — التى لا تحتفظ بها فقط من أجل قيمتها باعتبارها تراثاً ، ولكنها أيضاً تجسم إرادتها ورغبتها — لجأ إلى المنزل عدد كبير من الناس ، وكان من بينهم جار مسكين ، وشاب صغير السن فاسد الخلق ، كان قد أنقذ فتاة من الغرق وأحضرها معه ، ثم شابة صغيرة جميلة متزوجة تحمل معها طفلها ، وهناك أيضاً أرستقراطي فرنسي بالتجنس لجأت إليه «الآنسة لكتون» عبثاً لينخفف عنها هذا الافتحام الذى لا يحتمل فى بيتها .

هناك فترتان إذن ١٩٤٤ ، ١٩٣٨ وحالما هيا « لافارج » الفترة الأولى نراه يتردد من واحدة لأخرى حسب إرادته ، ولكنه كلما كان في عام ١٩٤٤ اعتمد على عام ١٩٣٨ ، وحينما يكون المشهد في عام ١٩٤٤ فإنه يتضمن مغزى أصداء وأحداث ١٩٣٨ . وانفعالات الأنسة لكتون ترجع للفترتين ، ولكن بسبب عام ١٩٢٨ يوجد أيضاً حاضراً لإحساسها بالخوف والغضب كما توجد أجزاء ذات مغزى لأحداث من أوقات ماضية . وفي النهاية نجد القصة تعتمد على مجموع هذه الأشياء وتجعل القارىء يتبينها جيداً . وبهذه الكيفية يمكن للمرء — على سبيل المثال — أن يرى مالا تراه الأنسة لكتون نفسها ، مثل عنصر الشذوذ الجنسي في غيرتها من أختها وغضبها من « ليه » ، وضجرتها المفرط من عدة رجال وإخفاق إرادتها المفاجئ . حين دخل بيتها غرباء . وبدون الفترتين الأوليين المتضادتين هنا وتفاعل الأوقات الثانوية ، فإننا قد لا نتمكن من فهم كبرياتها وإغراقها — الناجم عنه — في الوحدة والخوف ، وإلا فإن القاص يحتاج إلى مزيد من الصفحات ليصل بنا — بطرق أقل تركيزاً — إلى الفهم نفسه . وكان والدها وأختها وزوج أختها يعيشون الفترة ذاتها ، ويفهمون ما تشعر به ويحاولون إدراك ما تفعله . وامتزاج الزمن في لحظة واحدة هو الوسيلة التي تتحول بها قصة هذه المرأة إلى إدراك للعجز ، كما يصبح الفشل دلالة على الشخصية المفردة . وكذلك يصبح امتزاج الزمن الوسيلة التي يتحقق عن طريقها الرمز الأكبر ، وهم الناس الذين يواجهون كارثة . أما انفراد الزمن فهو جزء مستمر من المادة ، مثله في ذلك مثل تجزئة القصة إلى فترتين زمنيتين ، فسكلاهما وسيلة قصصية أساسية .



إن مانظرنا إليه في تلك الفصول هو التخيل — أو كل ما يميز القصة عن بحث في السلوك أو علم النفس ، أو عن الصحافة الإخبارية ، أو عن السجل القضائي . وقد ناقشت وسائل أحداث الخيال التي تبدو لي داخلة في

القصة . وإذا كانت الدراسات التحليلية التي تمت هنا صحيحة ، فإن فائدتها تكمن في تحويل مادة القصة إلى شكل ، واستجتماع كل المادة في داخل القصة ، واستبعاد القاص منها ، وإضفاء آلية التخيل وبنائه وكذلك القيام بمهمة التهذيب والتركيز والاقتصاد . ومن العبث محاولة بحث الأسئلة الكبرى الخاصة بالتسكتيك والاختيار ، والتناسب والقيم المقارنة للوادر التي يمكن تبادلها ، فهذه أمور متروكة لحكمة القاص ، فضلا عن مهارته ؛ فهو يستفيد منها ومن أى حكمة أخرى ؛ ومن تجربة المجهود والفشل والنجاح ؛ وعن طريق إخضاع طبيعته لما يعمل فيه . وبالإضافة إلى ذلك نجد من المشكوك فيه أن يكون هذا التعميم المحدود الذي تناولت به هنا استخدام الوسائل القصصية ؛ قد استغرق كل جوانب المشكلة ؛ فهي بحاجة إلى دراسة بالنسبة للقصص المفردة . وما يتعلمه المرء من قصة واحدة لا ينفعه كثيراً في القصص الأخرى ؛ ولذلك فهي في الغالب بعيدة عن الدراسة التحليلية لأى شخص ؛ باستثناء القاص في أثناء انكبابه على العمل في بداية أمره ؛ ولكنه - عندما يتم نضجه - لن يحتاج إلى تلك الدراسة .

على أنه يجدر بي التأكيد مرة أخرى أنه لا يمكن فصل الشكل عن المحتوى في القصص الجديدة ؛ ولو أن كلا منهما يؤدي وظائف مختلفة للعمل الواحد وما ينبغي إضافته وجودتوتر لاشك فيه بين الشكل والمضمون ؛ أخذ يزداد حدة ؛ بصفة عامة ؛ كلما تطورت القصة الحديثة .

الفصل الثاني عشر

الكاتب وقراءه

إن القاص المحدث ينبغي أن يكون منظماً و ماهراً ، ويجب عليه أيضاً أن يحقق المطالب الهائلة لقارئه ، الذي أصبح دوره في العلاقة بينهما أكثر قوة . وإذا وجد توتر متزايد بين الشكل والمحتوى — كما سبق أن ذكرت — فإنه ينتج عن الميل إلى جعل الشكل يقوم بمعظم العمل ، وتحمله عبء المحتوى الثقيل ، فيحذف ، وينزع ، ويركز ويرمز ، ويعرض . وهذا بدوره يتطلب من القارئ أن يقوم بمعظم العمل . وبعض من أعظم القصص في عصرنا لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق الاستدعاء المتواصل لذكاء القارئ ، بحيث لو غفا انتباهه في إحدى الصفحات ، فإن الجزء الذي يفوته يعطل فهمه للقصة كلها . والجملة المفردة في النص غير الواضحة ، أو التي تعتمد الكاتب غموضها قد تعطل فهم القصة بحيث تبدد الجهد الذي بذل في بنائها . ولكن إذا فات القارئ إحدى العبارات فإن جهد القاص لن يتبدد .

والقصة التي قد تكتب بهذه الطريقة الغامضة ، يبدو جزء كبير منها وكأنه غير مكتوب . ويجابه القارئ بالحدث والانفعال اللذين يظهران شاذين تماماً ، إلا من ناحية اتصالهما بالتطور السكلي الذي يسبقهما ، والذي يكون معظمه قد أشير إليه ، أو عبر عنه بالفعل . وسوف يجد القارئ نفسه مدفوعاً إلى مشاهد ينبغي التصديق على صحتها بالنسبة لما جرى من قبل عن طريق استدلاله الذاتي . وهو لن يتحقق من وظيفتها بالنسبة لغيرها لحسب ، بل من زمنها ومكانها وشخصياتها . وينبغي أن يحمل معه إلى

الصفحة المائلة أمامه معرفة عامة مناسبة ، وانتباها يقظا ، وذاكرة واعية قادرة على الاستعادة ، وتحليلا منطقيا سريع العمل . وينبغي أن يتمثل رموزا نفسية شكلية ، ويكمل رسم المنحنيات إذا وصفت له مجرد أقواس صغيرة ، ويتتبع عدة حركات معقدة تحدث تزامنيا ، وربما تكون قد أحدثتها بطريقة مشوشة يد القاص الحاذقة .

وهكذا نرى « الدوس هكسلي » و « فرجينيا وولف » ، والقصاص الأقل شأنًا الذين تابعوا قادتهم ، يجعلون في القصة معنى ديناميكيًا بحسب تنظيم المادة الموضوعية . ومرة أخرى نجد تأثير ابن « ليوبولد بلوم » المتوفى في حياة « ستيفن ديدالوس » على جانب كبير من الأهمية في قصة « أوليسيس » ، ولكن القارئ قد تغيب عنه هذه العملية أو معنى التنظيم الموضوعي لو أنه لم يركز كل ذكائه في أثناء قراءة القصة . وقارئ القصة الحديثة ينبغي أن يهيا لا لإدراك النواحي المنانقة التي تبعد عن التوازن العضوي في القصة بحسب بل لمعرفة المعاني المبهمة الخالية من الدلالة التي ترتبط بالقصة من خارجها ، ولم يحدث أن ميز أحد بين الأعمار المختلفة للأبله في قصة « فوكتر » الصوت والغضب (١) The Sound and the Fury مثلا ، أو تحقق من أن أعماراً مختلفة قد عرضت بالفعل ، ما لم يرجع إلى الوراثة لكي يتخلص من ارتباك يؤدي إليه فكرة أنه ما من شيء في داخل القصة يفرض شيئاً بعينه . وما من أحد قد أدرك ما لم يدفع عمداً ، وبطريقة نظامية إلى إساءة فهم عدد لا بأس به من الشخصيات — أن « كوينتين » (٢) لم يكن شخصا واحداً ، ولكنه اثنان من جنسين متباينين . وليست هناك قيمة للشخصيات ، أو علاقاتها ، أو أماكن وجودها ما لم تستخدم تماماً دون هذا الانبهام الذي يمكن أن تسميه غير شرعي ، وإن

(١) صدرت عام ١٩٢٩ وهي تروى عن طريق مجرى الشعور حياة ثلاث شخصيات هم أبناء أسرة واحدة . «م»

(٢) شخصية رئيسية في « الصوت والغضب » لفوكتر . «م»

كان « فوكنر » قد استطاع عن طريق هذا الانبهام أن يحقق نتيجة واضحة وهي انتفاعه بعرض قيم كبيرة للشخصيات .

ومع أن النقد سوف يحدد لفوكنر هذا الانتفاع ، إلا أن القارىء ليس مضطراً إلى مثل ذلك . فهو يقف عند الفترات التي تتحدث عن « جوردان » فإذا لم يستطع أن يطلب من القاص أن يذكر كلمة السر ، فإن القاص لن تكون لديه أى قدرة لتوجيهه إلى أى كلمة سر . فالقاص حر فى اختيار الوسيلة التى يؤثر بها فى القارىء . وكل الاختيار يتضمن — يقينا — بأنه سوف يخسر بعض القراء قبل أن يبدأ ، وآخرين بعد ذلك . ولكن المخاطرة التى يتعرض لها الانبهام الغريب — وهناك شئ كثير من النسيج التكنيكي الغريب — هو القارىء الذى يمضى الشروط كله ثم يقرر فى النهاية أن القصة لم تكن تستحق ما أنفقه فيها من وقت ، فهل يمنحه هذا العمل الغامض السرور أو الرضا بما يكفى لمتابعته ؟ وهل القاص الذى قاده فى خلال هذه الحيرة عن طريق الدروب الملتوية يكشف له فى النهاية عن صفاء ، أو عمق ، أو تجربة مضيئة ، وعن جمال ، أو أى استكمال لنقص فى نفسه ، أو حكمة ، أو أسى ، أو يأس — هل يكشف القاص له أى شئ يجعل الحيرة والدروب الملتوية ضرورية ؟ فإذا كانت الإجابة بالنفى فإن موقف القاص يصبح مخفوقاً بالخطر — ويمكن للقارىء — بسبب ضجره من الإضافات الغريبة — أن ينبذ الصعوبات المتضمنة فى القصة باعتبارها عبثاً ثقيلاً . و « يقظة فينيجان » قد تعيد — حقيقة — للقارىء الذى ملك زمامها مكافآت توازى مجهوده . ولكن هناك تناقضاً أساسياً يكمن فى مطالبة قارىء القصة أن « يملك زمام القصة » كما يملك زمام الهندسة ، أو لغة أجنبية ، أو قانون العطل والضرر . وسوف يوجد دائماً قراء يرفضون ذلك .

والإلى جانب ما ذكرناه نجد بعض البدع ، فأولئك الذين يضعون شروطاً

للقصة يحدثون بدءاً يرتبط بها الإنسان دائماً بلا تبصر . والنقد المنهجي له دورات متوالية قصيرة تتذبذب في فكر غير متناسك . وهو يضع على الدوام أموراً حتمية أخلاقية ، وفي الوقت ذاته مسائل حتمية جمالية تنفي الأولى ، ولو أن القصاص لم يقبلوا ما تقرره — على كثرته — فإنه يجعل غالبيتهم خارجين عليه . وهو يحاول في نزعته الجمالية أن يخلّي القصة من المضمون ، مختصراً إياها إلى مجرد شكل . ومن ثم فإن التسجيل الدقيق لحالات الشعور المختلفة ، والرموز الخاصة ، والحالات غير المعروفة الغريبة المنطلقة قد حلت بدقة وامتدحت في النشرات الربع السنوية التي تكون عادة عبارات اصطلاحية ثابتة ، مثلها مثل أي قصة طبعت في «ذا نيو يوركر»^(١) أو «ستر داي إيفننج بوست» . ويبدو أن مرور عشرات السنين لا يؤثر أدنى تأثير في العبارات الاصطلاحية ، كما أنها لا تكاد تتناول أي شيء تعالجه القصة الناضجة . ولذلك نرى قلة يقرأون هذه النشرات ، والذين يقرءونها يحتاجون إلى علامة مميزة لفهم البدع التي يحدثها النقاد .

غير أن المرء ليس في حاجة إلى التعامل مع التطرف أو الشذوذ في القصة الحديثة لكي يلاحظ التغير الذي طرأ عليها ، فمثلاً «جون دوس باسوس» و«فرجينيا وولف» ليسا متطرفين ، ولكن من يقرأ قصة «المال الضخم» والسيدة دالوواي، مضطراً أن يفعل الكثير مما يطلب إليه فعله، وقل الشيء نفسه عن «ديفيد كوبرفيلد» و«مسبحة آدم»^(٢) Adam Bede . ولسنا في حاجة إلى التساؤل عما إذا كانت قصة «المال الضخم» أحسن من «ديفيد كوبرفيلد» أو أسوأ منها ، فهما تستعصيان على القياس لعدم تناسبهما ، وسيظل التساؤل بلا جواب . بيد أن مقياس مغايرتهما ليس هو الذي يقال دائماً باعتباره سبباً ، فقصته

(١) مجلة أسبوعية فلكامية بدأ صدورها عام ١٩٢٥ وقد أنشأها «هارولد روس» واشتهرت المجلة بطريقتها الساخرة «م»

(٢) قصة لجورج إليوت نشرت عام ١٨٥٩ «م»

« المال الضخم » ذات نسيج هائل وشخصيات كثيرة ، وكذلك الشأن في « ديفيد كوبرفيلد » التي تزخر في الحقيقة بمواقف متشابهة شديدة التخليط والتبادل ، لا نجد مثلها في قصة أخرى . وإذا كان « دوس باسوس » يحرك في يده مجموعات كبيرة لكي يوحى بمضامين اجتماعية ، فكذلك يفعل « ديكنز » ولو كانت « المال الضخم » قصة طويلة فإن « ديفيد كوبرفيلد » أطول منها ، والاختلاف الحقيقي بينهما شيء آخر بسيط للغاية ، وهو أن « ديفيد كوبرفيلد » أيسر في القراءة .

تلك حقيقة عظيمة الأهمية ، وهي لا تعني أن « ديكنز » قاص أكثر ضخامة وتكلفاً من « دوس باسوس » وأنه يعرف أقل منه عن الجنس البشري ، أو أنه أدنى إحساساً وانفعالاً ، أو أنه الأدنى في أي صورة ، بل ربما كان عكس هذه الافتراضات هو الصحيح ، ولكن حقيقة أن « ديفيد كوبرفيلد » أيسر في القراءة لا تعني أنها القصة الأحسن ، ولا أن القارئ يسربها ، أو يرضى عنها تماماً . فالاختلاف ليس في الدرجة ولكن في النوع .

والقصة الحديثة أوفر مادة ، ومحتواها أشد توتراً مع شكلها ، وقد نتجت عن ذلك توترات أخرى . وارتباط القارئ بالقصة اليوم يقوم على تعاون أكثر اكتمالاً مما كان مطلوباً منه في أيام ديكنز . و « السيدة دالوواي » أكثر عمقاً من مسيحة آدم ، أو أكثر حكمة ، أو معرفة ، أو حركة ولكن ينبغي للمرء عند قراءتها أن يسلم نفسه لها تماماً ، وينبغي أن يستخدم كل انتباهه واتزانه لكي يتابعها متابعة كاملة . ونتيجة ذلك نجد في اللحظة الحالية وفي المشهد الحالي التخيل الحى الذى إن لم يكن بالغ الحقيقة ، فهو على الأقل بالغ الأهمية ، وهذا يحتاج إلى جهد أكبر .

ووفرة المادة والتوتر في القصة الحديثة تمكنان القصص من ارتياد تجارب جديدة ومستويات من الشعور ، وكثير من الأفكار والموضوعات

(مع قلة الانفعالات) التي لم يسبق للقصة أن عالجتها قبل القرن العشرين . وهذا التطور قد أصبح ممكناً بعد التهذيب الكبير والإتقان اللذين أصابا التكنيك ، كما أن تلاؤم القارئ مع التكنيك قد عجل بتطوره ، وكلما أصبح القراء المحدثون معتادين على الأشكال البالغة النضج ، كان التكنيك أكثر قابلية للكمال ، وكلما تعاون القارئ مع القاص تعاوناً وثيقاً ، اكتسبت القصة مزيداً من المادة والتوتر ، ولكن التطور كانت له نتائج أخرى لا يمكن التغاضي عنها .

فمن الواضح أنه أحدث تخصصاً بين القراء ، فقصة «ديفيد كوبرفيلد» يمكن أن يستمتع بها أي شخص يقرأ القصص أصلاً ، كما أن أسمى ذكاء لا يعلو عليها ، ولكن قارئ «بروست» يكون مسلوب الشعور ؛ وكذلك «جوزيف كرونين»^(١) وذكاء القارئ الذي يقرأ قصة «كابتن من كاستيل»^(٢) Captain from Castile لا يكون قلقاً فحسب ، بل ظاهر الضيق أما «ديكنز» فيستطيع أن يصل إلى متناول أي قارئ ؛ ولكن «شلابرجر»^(٣) لا يستطيع أن يصل إلى القارئ العميق الذي تعود على نوازع ومناهج القصة الحديثة الجيدة (وخاصة المناهج) .

والإقبال الشديد على شراء «كابتن من كاستيل» — وهي ظاهرة تتكرر بانتظام في القصص المتساوية في عدم أهميتها — لا يعني أن مئات من آلاف الناس مطبوعون على التأثير العاطفي وحب المآسي ؛ ولا يعني أنهم وجدوا في القصة عزاء لإدراكاتهم أو رغباتهم المتعددة ، ولكنه يعني أن القسم

(١) آرشيبالد جوزيف كرونين (١٨٩٦ — ١٩٢٤) قصاص من أصل أسكتلندي يتميز أسلوبه القصصي بالعمق . «م»

(٢) قصة شلابرجر التي تصور غزو المكسيك في حملة كوتيز ، وقد أظهرها عام ١٩٤٥ فلمية لاقبالاً واسعاً ، وظهرت بعد ذلك في فيلم «م»

(٣) صمويل شلابرجر (١٨٨٨ — ١٩٤٥) قصاص أمريكي يهتم بالوصف التاريخية . «م»

الأكبر من القراء الذين يتقبلون القصة الحديثة الجيدة يجدون أحياناً أن العبء الذى تحمله ثقيل للغاية . ويبدو عليها الإرهاق من الجهد البالغ الذى تبذله ؛ فتعود فى انفجار إلى السهولة والوضوح والتحرر من ضغط عصر « تشارلز ديكنز » . و « ديفيد كورفيلد » ليست قصة للأغبياء . فهى ترضى أى إنسان كامل بقدر ما يستطيع أن يفهم منها ؛ ولكن فيها أيضاً من حيث المكان والزمان ما يجعل القارئ يدرك الأحداث إما بحسب ورودها فى القصة أو طبقاً لفهمه الخاص ؛ بل إن فيها ما ينقص القصة الحديثة دائماً وهو التأتى ؛ وفيها ما يمتنناه القارئ الحديث أحياناً لإحداث الانقلاب الكامل فى الذوق المعتاد للقصة : فيها البداهة « والأصالة » ؛ والتفرد الرائع .

ويمكن القول باختصار إن القانون الاقتصادى المعروف بقانون تقليل الحصيلة ينطبق على القصة ، فالتكنيك المعقد المصنئ فى « أوليس » استخدم أساساً ليعرفنا بليوبولد بلوم . وفى النهاية نكون قد عرفناه جيداً ، ولكن معرفتنا به ليست أفضل من معرفتنا بأمثال « بك شارب » و « هك فينى » . والأهداف الثانوية فى تلك القصة لم تستخدم أفضل مما حاول « تاكرى » و « مارك توين » استخدام ما لديهما . فقواعد القصة قد أمكن الوصول إليها إذن بطرق متعددة .

والتجارب المستحدثة ، والمتعة التى تتيحها القصة للقارئ ، والآفاق الجديدة التى ارتادتها ، والإمكانات الجديدة التى هيأتها ، كل ذلك كان أحياناً على حساب قواعد القصة . ويحدث فى بعض الأحيان عند ابتكار وسائل تمكن من اكتشاف بعض نواحي الشخصية التى أهملها القصاص الأولون — أن نجد القصة الحديثة تخرج أشباحاً كان من المفروض أن تصبح شخصيات لو عولجت بوسائل آلية أدنى خفة . وعند ما يكدر القاص أحياناً فى سبيل المادة ؛ فإنه يحمل القصة عبئاً ثقيلاً ، ولهذا نجد أن القصة

في أحيان كثيرة تهذب مادتها إلى أبعد حد حتى تخلصها من الثقل ، وذلك في أثناء اتباعها للعقل ، أو للحقيقة ، أو للمجتمع الذي نسينه ، والذي لا يذكرها به إلا فشلها ، لأن القصة هي فن رواية الحكايات عن الناس .

* * *

وهذه الحقيقة حجرة عثرة في طريق أى شخص يكتب عن القصة : حقيقة أن القصة عبارة عن حكايات عن الناس ، وهي تعاود الظهور بصورة عنيفة داعية ضد القصص التي هي مجرد حكايات عن أحداث خارجية . وقد كتب « إ. م. فورستر » في عام ١٩٢٧ « قل الكلمات بشيء من الحزن » مقرأ بالحقيقة ضد إرادته ، وهي إرادة رجل قد أجهد نفسه في سبيل توسيع نطاق القصة ، وشحنها بالآفكار والآراء إلى جانب الحكاية . وقد نجح قليلا في الغاية الأولى ، ولكنه نجح إلى حد بعيد في الهدف الثاني ، ويستأنف حديثه قائلا : « لا تقلها في غموض ولطف مثل سائق سيارة الركاب ، ليس هذا من حقل ولا تقلها في استخفاف وتهجم كلاعب الجولف فأنت تعرف خيرا من ذلك ، قلها في شيء من الحزن وستكون مصيبا ، نعم ، آه ، يا عزيزي ، نعم — إن القصة تروى حكاية » . وفي عام ١٩٤٩ نجد « ليونيل تريبنج » قد استطاع إلى حد ما أن يكون جادا ، إذ كان ينظر في البحث القائل بأن القصة باعتبارها شكلا قد تكون ميتة . وقد استطاع أيضاً أن يطابق بين آرائه المستحدثة وبين مجموعة من الأفكار مستقاة من النقد الحديث (والنقد دائماً حديث) ومع أنه لم يخالف هذه الآراء ، إلا أنه قالها بطريقة تجريدية مشتهة بحيث لا يستطيع أن اقتبس هنا شيئاً مما تضمنته .

فقد قال في بضع صفحات إنك لا تستطيع أن تقلت من الحكاية . فالقصة تروى حكاية ، وبهذا لن تقلت منها ، وكل شيء آخر إنما يضاف إلى ذلك ولن يفهم أحد قرأ النصف الأول من هذا الكتاب كلمة « الحكاية » أو

« حكاية » لتعني الصراع ، والفرار ، والفجور ، وكل شيء يحدث للناس وله معنى ، فهو حكاية . وأى طريقة يشعر بها الناس إزاءها فهي حكاية . ولكن بعد أن يمنحها القاص الشكل . ولو استخلصنا شيئاً يقينا من تاريخ النشر القصصى الذى يمتد بعيداً ، شأنه فى ذلك شأن النشر المكتوب ، وكما زى فى المجتمعات البدائية الموغلة فى القدم ، فالحقيقة الثابتة أن القصة هى الناس ، وما يحدث لهم ، ومشاعرهم نحو ما يحدث لهم . والحقيقة بغضه إلى بعض العقول ، وتلك ينبغى أن تخصص صفحة لها ، فأصحابها دائماً زمامون تعساء ، يرون دائماً أن معظم القصص وجميع كتابها على وجه الخصوص لا يستحقون شيئاً وهم يحاولون أن يتحدثوا عن القصة كما عليهم « د. ت. س. » إليوت ، (١) أن يتحدثوا عن الشعر ، وداليوت ، يتحدث مثل « ماتيو آر نولد » (٢) عن الذين نفذت فيهم عملية إزالة اللحم الخفى .

وهم يحاولون فى سبيل الجمال أو المجتمع أو المثاليات الحقيقية أن يجعلوا القصة موضع جدارة عن طريق إزالة كل ما يعوقها عن ملامسة الحياة ، أى كل ما يجعل منها فناً .

إن الثورة ضد الحكاية إنما هى رغبة فى أن تصفى التجربة إلى أبعد حد حتى لا يمكن معرفتها ، وهى رغبة لا يمكن تحقيقها ، فقصة « بحث عن الزمن الضائع » مثقلة بالحكاية ، شأنها فى ذلك شأن (الفرسان الثلاثة) . وعلماء المعانى وعلماء نظرية المعرفة الذين يسعون لإيجاد القواعد المطلقة فى القصة الخالصة التى يؤمنون بأنها تتورط فى جانب الفساد ، مع أنهم يصفون بكلمة تسامح مثل قصة (توم جونز) التى تتضمن لها نايلاً لا يعترضون عليه بالنسبة لصالته قاص مثل (فيلدنج) ولكنهم عادة يستهجنون المزاح النابى ،

(١) شاعر إنجليزي وناقد مشهور أحدث ثورة فى الذوق الأدبى وأهم أعماله « الأرض اللياب » التى صور فيها الحياة فى أوروبا بعد الحرب العالمية « م »
(٢) ناقد إنجليزي (١٨٢٢-١٨٨٨) أحدث تأثيراً واضحاً فى نظرية النقد « م »

وكل الاهداف الدنيئة الأخرى . بل لانهم لا يتصورون وجود أى فضيلة في القصة التي يجد القارىء فيها تسلية ، وقد اقترح (برناردشو) مرة ، وهذا حق ، فتح المسارح مجاناً ، باعتبارها مراکز للتهديب الخلق والعقل ، مع فرض رسم دخول على الكنائس باعتبارها مصدر الابتهاج الحسى ، ولكن رجال الدين وأصحاب الشأن رفضوا الأخذ باقتراحه ، ولم يبد النقد المنتهى حتى الآن سبباً يبين وجه الرذيلة في أن تكون القصة مصدر اللهجة .

ولا شك أن من الصرامة أن يفرض على القصة أن تكون مجرد شكل فترعى جانب الجمال فحسب ، أو أن تكون مصدراً للتهديب وحده لأن يوم الحساب قريب . ويقل ما في القصة من ضجر إلى حد ما — وإن لم يكن كثيراً — حين تستطيع أن تعبر عن موضوع هزلى ، ولكن المسرح فيها رذيلة . وفي خلال خمسة وسبعين عاماً ، تمثلت القصة تمثيلاً متقناً — ولكن في صورة أقل ضعفاً مما فرضته عليها القواعد النقدية — ما كان من قبل فسداً منفصلاً من النشر الأدبى ، وقد نحى عنه شيء من المسرح ، أو التحمس الذى يتوسل به الذين يؤثرون القاعدة على الحرية ، للهروب من لفظ (التردد) وذلك في أثناء تنقيهم عن القواعد المطلقة . ونحن ندرك أن الحياة تتضمن شيئاً يتصل بهذا اللفظ ، وواضح أن القاص قد يلامسه بإدراك صحيح ، ولكن ذلك يعتبر غير صحيح بالنسبة للتفكير السامى الذى يرى عند البحث عن المترادفات التى سوف تؤدي إلى معنى التردد بأى طريق فيما عدا الطريق العملى . وبالرغم من ذلك نجد حتى صانع القياسات المنطقية لا بد أن يشعر بالتردد حتى يصبح تفكيره صافياً ، ولا توجد حياة لم تشعر بهذا المعنى مراراً شأن كل شيء لا يتم إلا بجهد لا يحتمل ، وإن المرء ليعجب لماذا تتجنب القصة ما تحتويه الحياة كلها ، وما يستخدمه الأدب حتى الآن في سبيل إرضاء قرائه إلى أقصى حد (لا يوجد

في القصة ما يدل على تجتبه (ولعل علم معاني الألفاظ يقل انزعاجه اذا أدرك أن كلمة (المصير) تشير اعتراضاً مماثلاً .

والدوائر الصغيرة من التفكير الصارم تقتل كل القصص فيما عدا القصص ذات النوع الخاص ، وهناك دوائر أكثر طولا يموت في مجراها فن القصة نفسه . وليس هناك ما يبرر هذه الميتة أو تلك خارج المجالات التي تتلقى إعانات ؛ حيث تتجاذب الأصوات الناعسة الحديث فيما يندم عن أفكار يفترض أنها جميلة ومنتعة ، ولكنها عندما تطبع تكون بلا معنى . والقصة اليوم أكثر الأشكال الأدبية حيوية ونشاطاً ، ومن الواضح أنها تقدم كل هذه الأشكال . والكاتب الناشئ الذي يلجأ إلى الأدب التخيلي لكي يعبر عن مشاعره واعتقاداته ، أو ليعبر عن تجربته ، أو تجارب الآخرين ، والذي ينطلق في جد للاشتغال بالأدب ، يتجه إلى القصة بثبات أو بصورة طبيعية ، وكأنه يتنفس . وفي الولايات المتحدة الأمريكية لم يبق للدراما شيء لكي تقوله ، وكذلك الشعر في هذه الأيام لم يعد لديه ما يقوله ، ويجب أن يستمع الناس إليه ، والقصة هي الشكل الذي تجد فيه ثقافتنا غالباً مجالاً للتعبير . وهي الشكل الوحيد الذي يبدو أنه قادر على التعبير عن تجاربنا . وليس هناك في أي مكان علاقة تؤذن بوهن قوتها أو إرادتها . فلا يوجد في أي قطر تسعى ثقافته للتعبير الأدبي أي علاقة على اضمحلال القصة فيه ، فهي في كل مكان اليوم ، تسكاد تكون هي الأدب التخيلي ، حتى إن هذه الصفة المميزة في أي شكل آخر نادرة بحيث تشير الدهشة ، ولم يقتل (بروس) القصة باعتبارها شكلاً في قصته « بحث عن الزمن الضائع » ، أشد مما فعل « بكفورد » في قصته « فانك » (١) Vathek وما تنادى به الآراء بهذا الصدد يعني أن أحداً لن يكتب قصة « بحث عن الزمن الضائع » مرة أخرى .

(١) قصة مربية الأصل للكاتب و . بكفورد نشرت بالانجليزية عام ١٨٧٦ وهي تصور (فانك) هي أنه الابن الأكبر لهارون الرشيد ! « م » .

وليس هناك ما يدعو للتساؤل : لماذا لا يفعل ؟ فهناك وسائل تكتيكية لم تخلق بعد ، وكل تجربة المستقبل سوف تتمثل فيها وفي الوسائل القديمة أيضاً .

ويكون التفكير في عزلة تامة عما حوله — في ذلك المكان العالى البعيد الذى يتعبد فيه^(١) — لو أن أحد المباحث التى سبق أن أشرت إليها كان مؤداه « أننا طالبنا — على سبيل المثال — بأن تحدث القصة تغييراً فى العالم لنذكر مدى قوتها ... » والملاحظة المتعلقة بالمكان العالى صحيحة حيث نجد حتى أطراف الشعراء الصغار متحركة راجفة ، فالمكان العالى لا بد أن يسأل المؤلفين المنحرفين والضالين عما يبقى بعد كل الروايات الخيالية عن أناس متخيلين ليغير العالم . ولكن من المؤكد أن أى قارئ طبعى لآية قصة لا يطالبها بتغيير العالم ، أو يحس أنها تحدث فيه تغييراً ، كما لم يتوقع منها أى قاص أن تفعل ذلك . تغير العالم ؟ قد تغير عادة هيئة ، أو زركشة ثانوية لحيل معروفة ، أو دعاوى ، أو بعض طرق التعبير ، أو بعض الأشكال التى يتخذها المذهب الجمالى ، أو بعض الأشكال الشاذة للموهبة مادام فى الإمكان تقليدها . ولكنها لا تحاول أن تغير أكثر من ذلك ؛ فالقصة لها هيبتها ، ولا يمكن لأحد أن يطالبها بأن تصاب بالبرانونيا (جنون الاضطهاد) .

أما ما يسقطه ذلك النوع من التفكير من حسابه ، فهم الناس الذين يكتبون القصص ، والناس الذين يقرأونها وهما بطينا القلب ، فهؤلاء لا يمكن إسقاطهم من الحساب . وقد كتبت شخصيات مختلفة القصة ، وبعضهم داخله الغرور والعجب ، حتى إن عملهم يرى من بعد منافياً للعقل ومع ذلك فمعظم القصص متواضعون للفن الذى يزاولونه ، وهذه طبيعة

(١) المكان العالى اصطلاح يعنى الربوة التى يؤدى فيها عباد الأصنام طقوس عبادتهم وواضح أن المؤلف يعنى بهم هنا النقاد « م » .

لا توجد في المكان العالى ، وقد يقولون هراء حقا عن الشباب الأنيقة في عرض أزياء ، ولكنى أعتقد أنهم لا يبلغون في هذا الهراء المدى البعيد الذى يصل إليه إيمانهم بأنهم يستطيعون — سواء اكانوا فرادى أم مجتمعين — أن يغيروا العالم. ولكنهم في خلوتهم تكمن عندهم الرغبة في كتابة أشياء حقيقية عن أنفسهم ، وعن العالم ، وعن الحياة التى يخوضون هم وغيرهم صراعا معها ، ويؤمنون أن يكون لهذا الصراع معنى يفسر مصير الإنسان وما يخبئه له القدر . وهذه أمور تتفاوت أهميتها ، ولكن إدراك أى قاص لأسباب فشله يبين له الصعوبة المخيفة التى تكثف الكتابة في هذه الموضوعات . وهو يأمل أن يكتب في صدق . ويأمل أن يكتب كتابة جيدة ، ويأمل أن يكتب ليفهمه الآخرون الذين يحاولون أن يواجهوا ظروف حياتهم ، ومع ذلك فليدبرهم الوقت ليتوجهوا إليه طلبا لشيء من الترويح ، والتشويق والإدراك .

وهو سترك مهمة تغيير العالم لآخرين — ربما للمقيمين في المكان العالى ، الذين سوف يسخرون منه ، من أجل هدف تافه ، ولكنه مضطر إلى السخرية بهم بدوره ، ما داموا قانعين بالاتصال بالحقيقة دون الوصول إلى نتيجة .

وهو يعلم أن عمله — بعيداً عن إمكان تغيير العالم — ليس كتابة القصص فحسب ، بل كتابتها بغرض قراءتها . والناس الذين سوف يقرأون القصص سيستمرون في مطالبتهم القصة بما طالبوا به دائماً ، إنهم يرغبون في أن ينقبوا جدران العزلة لحظة ، وينظروا في حياة الآخرين ، ويجدوا عزاء ، وربما بعض ما يحقق أمانهم ، وبعض المعاونة والمغزى ، وكذلك ما منحته الحياة لهم أو حرمتهم منه . وإلى جانب ذلك توجد الأشياء الغريبة التى تحدث للآخرين والتى يحسون كأنها تحدث لهم .

ولا تزال تبعد عنا أطراف الظلام والأصوات التى تهمس بصورة

مرعبة ، ثم تهدأ أو تصمت . . . لحظة . وهناك الحاجة إلى انتراع السكين من يد شخص ، وما تقتضيه الحاجة الأكثر إلحاحاً — حتى لو استغرق الأمر لحظة ، أو حتى إذا كان مجرد خيال — إنقاذ حياة إنسان ومصيره ، ومعهما القدر نفسه ، كل ذلك يبدو كأنه مؤلف لإحداث نتيجة واضحة .

ولا بد أن توجد قصص عظيمة في المستقبل ، كما سوف يوجد قصاص عظام ، ولكن من المؤسف أن العدد سوف يكون قليلاً ، ولكن لا القصاص ولا القراء يبحثون عن عظمة القصة — وإنما يبحثون عن صدق التجربة أو على الأقل عن الشيء الذي يبدو حقيقياً .

ومطالبة الفن بما لا يستطيعه شيء منكر ، ولكن فن القصة يعيش على الضرورة الإنسانية . اكتب د نادني يا إسماعيل ، على رأس الصفحة الأولى ، وما يحدث بعد ذلك يكون وثيق الصلة بالحاجة الإنسانية والرغبة ، وكلاهما بلا تحديد ، وكلاهما لا تخمد ناره ، فالقصة تنقل القارئ بضع ساعات إلى الغرابة والمغزى والكمال .

وهذه الساعات ، أو قدر ساعات كل قصة ، لا يمكن أن تكون شيئاً كبيراً بالنسبة لحياته ، ولكن ينبغي أن يمر بها ، وسوف يلزمه بعضها بعد أن يفرغ من القصة . لقد نال شيئاً لم ينله من قبل ، شيئاً أراد ، وكان ينبغي أن يحصل عليه .

إنها تعود إلى أن يرتفع الستار في ظلام أشد كثافة من ظلام جميع المسارح ، إنها بعض الشخصيات المعلقة في نهاية الخيال ، ولكننا نخدم لجأة رجالاً ، ثم يكونون أنا ، وربما يصبحون أي رجال ، أو كل الرجال . وبكل تواضع يبدو لي أن فيما ذكرنا الكفاية ، وأن العملية التي تنتج هذا الخيال — كما بدأت حديثي — ينبغي أن تسمى سحرية ، والضرورة التي يخدمها السحر خالدة ، وحيثما يوجد السحر والضرورة والخلود ، فلا حاجة للسؤال عن مزيد .

رقم الإيداع بدار الكتب $\frac{٤٤١٨}{١٩٦٩}$

مطبعة الاستقلال الكبرى
٨٠٠٠ طوبى الزمان بالقاهرة ١٩٦٩

هذا الكتاب

هذا الكتاب يسد فراغاً ضخماً في المكتبة العربية . فعلى الرغم من أن العالم العربي أصبح يتابع أحدث التيارات المعاصرة في ميدان القصة إلا أن المكتبة العربية تكاد تكون خاوية من كتب تبحث في هذا الميدان .

وهذا الكتاب يعتبر مرجعاً في غاية الاهمية في نقد القصة وتحليلها وهو يعرض للشكل والمضمون في أصالة وعمق ثم هو يتناول صلة القصة بالواقع وصلاتها بالخيال ومقدار الممازجة التي يصفها الفنان بين الحقيقة والخيال . ثم يتكلم في علم عن صلة الفنان القصاص بما ينتجه ومدى ما ينبي عنه قلبه من مقومات شخصيته وفلسفته وآرائه في الحياة التي تحيط به . ويعتمد مؤلف الكتاب — وهو من كبار الكتاب — على القصص العالمية ويستخرج منها في مهارة الأمثلة على ما يسوقه من بحوث .

إنه كتاب لا بد أن يقرأه



مطبعة الاستقلال الكبرى

عالم الكتب بيان بالناشر ١٧١٨٦

١٠/٠٠٠